MEMORIA

V JORNADAS LITERATURA USACH 2012

Recorridos Actuales de la Crítica y la Escritura en Latinoamérica

usach

CEMLIT

FAHU
EXTENSIÓN

V JORNADA DE LITERATURA

Ceni Usach

Ponencias Individuales
Paneles Críticos
Conferencias Magistrales

2° Convocatoria el 3 al 21 Septiembre 2012

Plazo para la recepción de resúmenes. viernes 15 de Agosto.
al mail inscripcion.vjornadasusach.cl

www.linlit.usach.cl

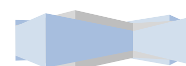
ORGANIZA
Universidad de Santiago de Chile Facultad de Humanidades. Magíster en Literatura Latinoamericana y Chilena

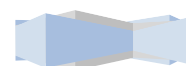
Departamento de Lingüística y Literatura

Facultad de Humanidades

Universidad de Santiago de Chile

ÍNDICE





PRESENTACIÓN

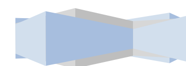
El Centro de Estudiantes del Magíster en Literatura Latinoamericana y Chilena (CEMLIT) es una entidad de carácter única, pluralista, democrática, autónoma y participativa que surge a mediados de 2011 en el seno de la comunidad estudiantil, siendo la primera de su tipo entre los programas de posgrado de la Universidad de Santiago de Chile. La formulación y constitución del proyecto establece una estructura transversal que consta de un Consejo de Delegados elegidos semestralmente mediante votación universal.

Entre sus principales objetivos CEMLIT plantea "programar y llevar a cabo actividades que promuevan la integración y participación de las y los estudiantes en la vida universitaria y nacional", a partir de lo cual, en la segunda Asamblea General del presente año, surge la necesidad de formar una Comisión Organizadora que lleve a cabo la quinta versión de las Jornadas de Literatura, denominada RECORRIDOS ACTUALES DE LA CRÍTICA Y LA ESCRITURA EN LATINOAMÉRICA.

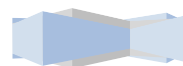
El proyecto se funda en la necesidad de establecer un diálogo abierto a la comunidad sobre los problemas en relación al devenir actual de la literatura en nuestro continente, integrando instancias de debate y creación. En este contexto, se invitó a participar a estudiantes de pregrado y posgrado, nacionales e internacionales, así como a cualquier persona interesada en reflexionar en torno a la crítica y la escritura en Latinoamérica.

El presente texto constituye la Memoria oficial de dicha actividad, que se llevó a cabo los días 14, 15 y 16 de noviembre de 2012 en la Universidad de Santiago de Chile.

Atte. Comité Organizador.



LA TEORÍA Y LA CRÍTICA LITERARIA EN LATINOAMÉRICA



Determinaciones de una epistemología latinoamericana de los estudios literarios.

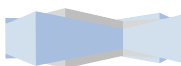
Luis Velarde Figueroa
Universidad de Santiago de Chile

Una epistemología latinoamericana tiene que ver con la validación y fundamentación discursiva, en la consciencia teórica de las prácticas cognoscitivas de quienes investigan desde una posición subjetiva específica. En consecuencia, el hecho de ser una epistemología latinoamericana es menos una denominación referida al territorio geográfico y cultural que un conjunto de problemas que atañen a las clases y pueblos oprimidos y explotados, una heurística positiva Así, la particularidad de este sujeto estaría en el polo con que se identifica en el contexto del capitalismo burocrático y global, así como la situación colonial.

El presente trabajo pretende, por un lado, exponer algunas aproximaciones a dicha epistemología destacando los aportes de los autores latinoamericanos y, por otro, rescatar la importancia de la determinación subjetiva en tanto modo de producción de objetos de conocimiento cuyo horizonte está dado, a su vez, por la propia posición del sujeto.

En primera instancia expondremos de modo general y breve algunas ideas sobre la epistemología y su relación problemática con la historia y la sociedad. En segunda instancia, sobre el sujeto y la producción de conocimiento. A continuación, introducimos en el problema la situación específica de América Latina en la práctica cognoscitiva en las ciencias humanas y la literatura. Cabe destacar, por cierto, que la exposición de cada uno de estos puntos es muy sumaria debido al formato del trabajo.

1. En términos generales la epistemología o filosofía de la ciencia se ha preocupado por los fundamentos del conocer, sobre los criterios que hacen posible que un enunciado sea de validez para el saber, un aporte real. Según Pérez Soto, este empeño se ha hecho a través de al menos tres vías generales: una, buscando un método que asegure el camino a la verdad, asociado a la lógica inductiva y en su extremo al positivismo; dos, proponiendo



criterios que permitan separar lo que son teorías científicas de las seudo-científicas, es decir, un criterio de demarcación, esto en un esfuerzo contra el dogmatismo y cuyo referente principal es Karl Popper; tres, buscando en la práctica de los científicos los modos en virtud de los cuales progresa la ciencia, lo que Pérez Soto llama filosofía historicista de la ciencia. Frente a esto se debe tener claro que el inductivismo, desde las primeras críticas de David Hume a la causalidad y necesidad, ha empobrecido su certeza hasta quedarse en el probabilismo, no ya en la seguridad y, por tanto, los enunciados tienen el carácter definitivo de verdad, ya que no pueden ser probados a través de un recurso lógico inductivo. Así se comprende el esfuerzo por demarcar lo que corresponde a un saber científico de otro que no. Popper propuso un ideal de ciencia que se basa en la apertura y el diálogo, aquí los enunciados de la ciencia se distinguirían de la seudo-ciencia en que aquellos sostienen hipótesis de las que se derivan deductivamente enunciados básicos particulares, los cuales se someten a experimentos cruciales o instancias refutadoras que puedan falsearlos, así se aplica el *modus tollens* a la hipótesis y se refuta, mientras que la seudo-ciencia sería dogmática al no poder refutarse, encontrando siempre hipótesis *ad hoc* para cuadrar la teoría con la realidad. En resumen para Popper solo se aceptan como científicos "los enunciados que admitan una refutación" (Pérez Soto, p.105).

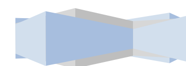
Imre Lakatos cuya filosofía se puede entender como una superación del falsacionismo de Popper, y que toma también el aporte de Khunn sobre la competencia de teorías rivales aunque oponiéndose a la inconmensurabilidad, sistematiza el modo de operar de los científicos de manera lógica y construye un modelo explicativo del progreso de la ciencia. En contradicción con las ideas popperianas, Lakatos da cuenta del dogmatismo de los científicos pues estos no abandonan sus teorías cuando son falseadas, algo que también es señalado por Feyeraben y Khun. En su modelo las teorías científicas nacen falseadas. Lakatos propone, pues, que la ciencia obedece a programas de investigación y no a teorías individuales ni a paradigmas de concepción de mundo, estos programas tendrían un núcleo firme que no se somete al *modus tollens*[1] de la falsación y al que adhieren en cierto modo dogmáticamente los científicos; contra las potenciales y presentes refutaciones se fabricarían hipótesis auxiliares que actúan como cinturones protectores que derivan de una

[1] Regla lógica de inferencia: A si B, no B, entonces no A.

heurística positiva, es decir, “una poderosa maquinaria para la solución de problemas” (Lakatos 13) la cual también los propone. Los programas de investigación permiten la explicación de los problemas empíricos puestos y además son progresivos en la medida en que anticipan hechos nuevos y estos son corroborados. Por otro lado, el cambio de programa de investigación en que trabajan los científicos se explicaría en razón de la progresividad del mismo, específicamente, cuando un programa supera a otro. Por ello Lakatos puede decir que la “falsación no puede ‘forzar al teórico a buscar una teoría mejor’ simplemente porque la falsación no puede preceder a la teoría mejor” (53). Una teoría solo es abandonada cuando hay una que la supera, así se explica el cambio de paradigma de Khun pero admitiendo la suposición del progreso científico.

Sin embargo, estas teorías del desarrollo de la ciencia son internistas y no consideran elementos sociales externos sino como interferencia del libre curso de la ciencia. Feyerabend destacó los factores históricos, sociológicos, psicológicos aunque desde un relativismo que niega un conocimiento que acceda efectivamente a la realidad. De hecho, en Feyerabend se trata más bien de cambios en la práctica científica que de progreso, por tanto, lo que motiva el movimiento en la ciencia no es la racionalidad sino las asociaciones institucionales con el poder dominante, siendo la ciencia un mero mecanismo de reafirmación del poder. Lo social no tiene un valor epistemológico real al interior de la dinámica de la ciencia.

En definitiva, la epistemología clásica es un discurso que pretende borrar del ejercicio de conocer al sujeto que conoce, principalmente fijando un método impersonal que asegure la objetividad de los enunciados, aunque hoy cabe distinguir la objetividad del científico de la objetividad de la ciencia. En un segundo momento el sujeto aparece pero para defender sus posturas de modo lógico y sin dogmatismo en base a instancias que potencialmente refutan sus enunciados, manteniendo la certeza no fundamentada de que la realidad es coherente con la lógica formal[2]. En tercer lugar, el saber se vuelve subjetivo en relación con el poder dominante en la sociedad y no tiene un real valor cognoscitivo, la ciencia junto a otras

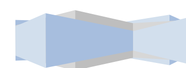


[2] Este punto es importante ya que las teorías que afirman la imposibilidad de acceder a conocimientos efectivos mantienen en un modo negativo esta certeza como argumento.

formas de explicar la realidad, serían meras instancias discursivas, paradigmas de concepción de lo real en que se reafirman poderes sociales, o, por otra parte, programas de investigación que reúnen una serie de teorías en la medida que expliquen progresivamente diversos problemas propuestos por la base de su programa, pero cuya subjetividad se reduce a cierta audacia del científico particular y en que lo histórico y social es externo al devenir de la ciencia.

2. Las características clásicas de la racionalidad científica: "racionalista, realista, naturalista, objetivista, analítica, atomista" (Pérez, *Diferencias epistemológicas* 4), también se han desarrollado de modo general en las ciencias sociales. Asimismo, las cuestiones epistemológicas principales tales como el método, la demarcación entre ciencia y seudo-ciencia, las posibilidades de fundamentar lógicamente la verdad de los enunciados respecto de la realidad, entre otros, han afectado el discurso que legitima y fundamenta las prácticas científico-sociales. Sin embargo, es en el estudio de la sociedad y la cultura donde se ha discutido la determinación del sujeto en la producción de saberes. El hito fundamental es la crítica a la sociedad capitalista realizada por Marx desde la ciencia de la economía política, y cuyo aporte epistemológico para nuestro trabajo es primordial. En su obra Marx sostiene que la economía política burguesa había llegado a un punto de su desarrollo en que sus logros entraban en contradicción con sus convicciones ideológicas.

> Era evidente que, puesto que el mismo desarrollo real que daba a la economía burguesa esa expresión implacable, a saber: la contradicción entre la creciente riqueza de la nación, en Inglaterra, y la creciente miseria de los trabajadores, y puesto que, además, estas contradicciones presentaban, en la teoría de Ricardo, etc., una expresión teóricamente palmaria, aunque inconsciente, era natural, que los espíritus que se ponían de parte del proletariado captasen la contradicción ya teóricamente puesta en claro por ellos. El trabajo es la única fuente de valor de cambio y el único creador activo del valor de uso. Eso decís. Pero, por otra parte, afirmáis que El capital es todo y el trabajador no es nada, o simplemente costo de producción del capital. Os contradecís vosotros mismos. El capital no es otra



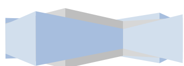
> cosa que una estafa hecha al obrero. El trabajo lo es todo. (Cit. en Dussel, *El programa científico*)

Destacamos que el horizonte de problemas que puede observar una disciplina científica no está dado independientemente del sujeto, sino puesto por este de modo interno en el ejercicio cognoscitivo, y no se trata aquí de un sujeto particular abstraído de la historia y la totalidad social, no un sujeto naturalizado ni solamente sicológico, sino un sujeto histórico. Para Marx es natural que los espíritus que tomaban una posición de sujeto por el proletariado captaran a su vez el problema del proletariado. Es de este modo que Marx puede exponer teóricamente las causas de la explotación de la moderna sociedad burguesa y sus contradicciones. Aquí la sociedad y la historia tienen un valor epistemológico interno en la producción de saberes, y no ya solo como accidente externo ni como manipulación.

De este mismo modo, desde comienzos del siglo XX se han tratado de explicar y pensar los fenómenos sociales y culturales desde América latina. Marini sostiene de manera muy resumida lo siguiente sobre el desarrollo teórico del siglo XX:

> Valiéndose en buena medida del marxismo, aunque no solo de él, y empezando con interpretaciones y propuestas de carácter regional, como en Ramiro Guerra, o continental, como en Haya de la Torre, así como con la generalización de aportes originales que trataban de explicar situaciones nacionales, como los de Mariátegui, Latinoamérica se ocupará luego de la reconstrucción de su historia[…] La institucionalización paralela de las ciencias sociales: la sociología, la economía y la historia, aunada a los avances del marxismo, proporcionarán, a partir de los años 50, trabajos de alta calidad teórica y metodológica. (9)

Por otro lado, junto con el con la cientificidad, Arturo A. Roig defendía el carácter crítico del conocimiento sobre nuestras realidades, en su caso en la disciplina filosófica, y subrayaba la importancia del sujeto:



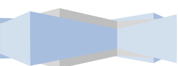
> lo crítico no se reduce a una investigación de los límites y posibilidades de la razón, con una intención exclusivamente epistemológica, es algo más que esto. Se trata de una meditación en la que no solo interesa el conocimiento, sino también el sujeto que conoce (5)

Es desde esta historicidad o bien, en palabras de Roig, desde este *a priori* antropológico que el resultado del ejercicio de pensar nuestra realidad a través de las diversas disciplinas no es ajeno a su punto de partida, por el contrario es determinante la postura epistémico-social que se asume al momento de enfrentar la realidad. Al respecto, Zemelman destaca preguntas claves: “pensamiento, ¿de qué? ¿para qué? ¿de quién? ¿desde dónde?” (“Epistemología”, 14). Asímismo, Dussel insiste en el carácter crítico que debe tener un conocimiento liberador y no solo funcional, y esto radica precisamente en el posicionamiento subjetivo en los elementos de negatividad de la realidad social, dice:

> debe situarse en el nivel de la “materialidad” la dicha negatividad; es decir, en el *contenido* de la praxis en cuanto referido a la producción, reproducción y desarrollo de la vida humana, de la corporalidad humana[...] Desde esa posición práctica el científico social puede descubrir nuevos objetos observables. (Dussel, *El programa científico*)

En definitiva, la posición social e histórica de sujeto es una determinidad de la práctica cognoscitiva que tiene efecto en el horizonte de objetos observables e investigables y, por tanto, indispensable de tener en cuenta para la producción de saberes críticos y no solo funcionales o correctos en cuanto a la aplicación de técnicas.

3. Ahora bien, el principal obstáculo en las investigaciones que sobre nuestras realidades se realizan es la aplicación de conceptos y cuerpos teóricos que no han sido filtrados por un ejercicio de determinación y crítica, esto es lo que Zemelman denomina pensamiento epistémico, es decir, “reconocer detrás de las afirmaciones atributivas de propiedades que tiene un texto teórico […] cómo el señor ‘X’ construyó su problema y cómo lo termina teorizando” (“Pensar teórico”, 75). Se trata de captar la lógica que anima

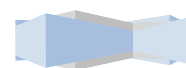


un cuerpo teórico y de esta forma poder evaluarlo en relación con los fenómenos que se quiere objetivar en la investigación. Esto es importante pues las teorías, como ha demostrado Eagleton[3] en el caso literario, no son inocentes políticamente, sino que implican modos de entender la realidad social y las relaciones humanas.

Es en este sentido también que diversos estudios actuales se han enfocado en develar el contenido colonizante o eurocéntrico que, en tanto espisteme, anima diversas concepciones teóricas que tradicionalmente han explicado nuestras realidades social, cultural e histórica. Esta visión eurocéntrica "piensa y organiza a la totalidad del tiempo y del espacio, a toda la humanidad, a partir de su experiencia, colocando su especificidad histórico-cultural como patrón de referencia superior y universal" (Lander 23). Quijano ha sostenido que el reverso de la modernidad en tanto proyecto y discurso del capitalismo ha sido su carácter colonial, el cual no es el margen del desarrollo autónomo de Europa sino que es constitutivo de la modernidad y, por tanto, este supuesto desarrollo autónomo llevado por Europa no es sino parte de la ideología eurocéntrica y capitalista. La modernidad no se inaugura con la revolución francesa, la Reforma, etc. sino que principalmente con la invasión y explotación de América. En este sentido Quijano afirma:

> todas las formas de control y de explotación del trabajo y de control de la producción-apropiación-distribución de productos, fueron articuladas alrededor de la relación capital-salario (en adelante capital) y del mercado mundial[…] De ese modo se establecía una nueva, original y singular estructura de relaciones de producción en la experiencia histórica del mundo: el capitalismo mundial (Quijano, 247).

En la misma línea, Mignolo destaca la importancia del establecimiento del "circuito comercial del Atlántico, en el siglo XVI" ya que lo considera "fundamental en la historia del capitalismo y de la modernidad/colonialidad" (56).



[3] *Teoría literaria. Una introducción*. México: FCE, 2000.

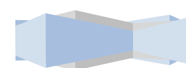
Esta línea de investigación que centra su atención en la colonialidad del poder en tanto dispositivos de control y explotación internos al desarrollo capitalista moderno, puede encontrar su precedente en la caracterización que hace Mariátegui de colonial a cierta literatura que pese a no ser escrita en el período político-administrativo de la Colonia, mantiene ese dependencia subjetiva y espiritual[4].

Por su parte, Boaventura de Sousa Santos, ha difundido lo que denomina epistemología del Sur, esto es,

> nuevos procesos de producción y de valoración de conocimientos válidos, científicos y no científicos, y de nuevas relaciones entre diferentes tipos de conocimiento, a partir de las prácticas de las clases y grupos sociales que han sufrido de manera sistemática las injustas desigualdades y discriminaciones causadas por el capitalismo y el colonialismo. (43)

No obstante la existencia de cierto liberalismo en la propuesta de Santos, relacionado con el modo en que asume las posibles alternativas de generar conocimiento, algo así como un mercado de formas de conocer, destacamos que su epistemología del Sur no se trata solo de un posicionamiento geográfico, sino del sujeto que conoce, a saber, los oprimidos y explotados. Por otro lado, advertimos cierto problema en las argumentaciones del grupo asociado a los estudios poscoloniales, se trata una tendencia a preferir el examen de corrección política de los enunciados más que su propia lógica.

4. En las investigaciones de la literatura también se ha requerido una posición de sujeto que se arraigue en el lugar de enunciación latinoamericano. Por cierto, la denominación de América latina en este caso es una posición epistémica frente a los problemas de la explotación y el colonialismo, una reapropiación del término que se enraíza en un proyecto de liberación más que el origen del término. Fernández Retamar en 1975 hacía hincapié en que la "literatura está...requerida de ser estudiada con óptica descolonizada" (7). Asimismo aseguraba que "solo la concreta encarnación histórica, y no

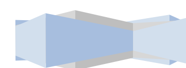


[4] Véase 7 ensayos de Siete ensayo de interpretación de la realidad peruana. Lima: El comercio, 2005.

el abordaje apriorístico, puede revelarnos las verdaderas características y funciones de un hecho literario" (20). Dicha encarnación histórica tiene que ver con determinar las categorías que son generales, de tal modo que se desplieguen los contenidos de la realidad concreta y así adquieran sustancia histórica y social. De este modo no se estará distorsionando la realidad de los fenómenos con la mera aplicación acrítica de teorías y conceptos.

Debido al reducido espacio con que contamos, destacamos solo dos ejemplos notables de la determinación de sujeto en la producción de conocimientos, la cual está anclada, a su vez, en contenidos históricos y sociales. El primero se trata del análisis que hace Mariátegui de lo que llama proceso de la literatura en sus *Siete ensayos*, allí examina la literatura peruana como parte de la totalidad social, lo que lo lleva a situar la actividad cultural dentro de un lugar de enunciación, en otras palabras, ubica las determinaciones sociales las cuales no son otra cosa que la manera concreta en que aparecen los fenómenos culturales. Así puede problematizar la literatura en el contexto de la construcción nacional, las oposiciones raciales y las etapas del proceso que se derivan de ello. El segundo ejemplo son los trabajos de Ángel Rama sobre la novela latinoamericana, en ellos se ve cómo la literatura va asociada a diversos procesos de nuestra realidad; las bases económicas, culturales, las clases sociales, entre otros elementos son las determinaciones que van situando el objeto de estudio y por tanto, permiten una evaluación desde las especificidades y funciones histórico-sociales. Como bien destacaba Fernandez Retamar de un trabajo de Oldrich Belic: "Para develar y describir la evolución literaria se deben utilizar exclusivamente criterios literarios; para explicarla será necesario recurrir a factores extraliterarios" (23).

Para terminar, reiteramos que la posición de sujeto históricamente determinado es vital para la construcción, al decir de Lakatos, de una heurística positiva que proponga objetos o problemas investigables y sugiera el modo de resolverlos. Este sería un programa de investigación de la literatura cuyo espíritu sería la develación descolonizada de nuestra realidad cultural. Por supuesto, los límites de esta actitud epistémica están en sí misma como relación objetiva teórica con la realidad; como se conoce desde Hegel, todo saber es una relación.



Bibliografía.

Dussel, Enrique. "El programa científico de investigación de Carlos Marx (Ciencia social funcional y crítica)" *Herramienta* Nº 9, de otoño de 1999. Web. Sept. 2012

Fernández Retamar, Roberto. "Algunos problemas teóricos de la literatura hispanoamericana". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Año 1. No. 1 (1975), pp. 7-38. *JSTOR*. Web. Sept. 2012.

Lander, Edgardo. "Ciencias sociales: saberes coloniales y eurocéntricos". En Lander, Edgardo comp. *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: CLACSO, 2000. Impreso.

Lakatos, Imre. *La metodología de los programas de investigación científica.* Madrid: Alianza Universidad, 1993. Impreso.

Marini, Ruy Mauro. "Las raíces del pensamiento latinoamericano". En *Archivo Chile*. Web. Septiembre 2012.

Mignolo, Walter. "La colonialidad a lo largo y ancho: el hemisferio occidental en el horizonte colonial de la modernidad". En Lander, comp. *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: CLACSO, 2000. Impreso.

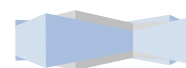
Quijano, Aníbal. "Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina". En *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas.* Lander, Edgardo comp. Buenos Aires: CLACSO, 2000. Impreso.

Pérez Soto, Carlos. *Sobre un concepto histórico de ciencia*. Santiago: LOM, 2008. Impreso.

________________*Diferencias epistemológicas. Marxismo y ciencias sociales*. Santiago: Clinamen, 2009.

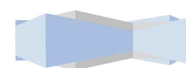
Arturo Andrés Roig. *Teoría y crítica del pensamiento latinoamericano.* México: |Fondo de Cultura Económica, 1981. *Ensayistas*. Web. Sept. 2012.

Santos, Boaventura de Sousa. *Refundación del Estado en América Latina. Perspectivas desde una epistemología del Sur*. Lima: IIDS, 2010. Impreso.



Zemelman, Hugo. "Epistemología y política en el conocimiento socio-histórico". En *¿Existe una epistemología latinoamericana?* México D.F.: Plaza y Valdés, 1999. Impreso.

_______________"Pensar teórico y pensar epistémico: Los desafíos de la historicidad en el conocimiento social". En *Voluntad de conocer: el sujeto y su pensamiento en el paradigma crítico.* España: Anthropos, 2005.



Revistas académicas hoy: ¿articulación de la crítica?

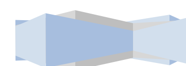
Orlando Aliaga Guzmán
Universidad de Santiago de Chile

I. Introducción: revistas académicas y el desarrollo del pensamiento crítico

Antes de comenzar con la exposición de mi trabajo, deseo agradecer a los organizadores de este congreso por la iniciativa en pos de desarrollar temas ligados a la Literatura Latinoamericana siempre bullente de propuestas críticas.

Ahora bien, mi trabajo sobre la última publicación de artículos en algunas revistas académicas de Chile, Cuba y México, es parcial, aproximativo y muy personal. Además, considero que esta ponencia no es más que un ejercicio de lectura que permite valorar críticamente los aportes de quienes en una especial sintonía, comparten el afán de poner en concierto los hallazgos de otras lecturas, otros afanes. Voluntad de canon cuyo corpus obedece a lo que Mignolo llama "tensión entre la naturaleza vocacional y epistémica de los estudios literarios." (240)

Porque el objetivo es uno y otro al mismo tiempo. En primer lugar, es lo que pretendo con esta exposición: dar cuenta sobre posibles articulaciones de ideas y líneas de lectura en un corpus de publicaciones académicas señeras en nuestro continente latinoamericano priorizando el formato del artículo científico. Sin duda también, puntos de encuentro e incluso, añadir algunos juicios sobre las ideas en torno a los textos literarios que los investigadores deciden publicar. Las revistas visitadas son las nacionales "Revista Chilena de Literatura", "Estudios Filológicos", "Taller de letras" y "Acta Literaria". En lo internacional, la cubana "Revista Casa de las Américas" y las mexicanas "Cuadernos Americanos", "Latinoamérica, Revista de Estudios Latinoamericanos" y "Letras libres". Todas con amplio recorrido y una trayectoria que permite, a priori, considerarlas importantes. Sé que varios estarán pensando en otras, como por ejemplo la publicación peruana fundada por Antonio Cornejo Polar, "Revista de Crítica Latinoamericana."

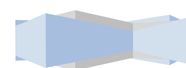


En segundo lugar, me es urgente problematizar y proyectar estos temas en vista a seguir indagando en torno a la existencia real de criterios para revisar y evaluar los aportes de estas y otras publicaciones académicas y, así, quizás, fortalecer la metacrítica como engranaje al momento de pensar el cómo es nuestra literatura. En otras palabras, el sagaz Mario Bunge afirma que "el ideal de racionalidad, a saber, la sistematización coherente de enunciados fundados y contrastables, se consigue mediante teorías, y estas son el núcleo de la ciencia, más que del conocimiento común, acumulación de piezas de información laxamente vinculadas" (22). Es esa laxitud o la disminución de tensión, lo que la crítica debería, desde mi punto de vista, combatir para aportar al espacio de la crítica literaria. Tensión provocada por la polémica, la contrastación conceptual, la discusión sobre los modelos teóricos, enfoque científico, en suma, que discuta el centralismo y el poder dominante de otros centros de irradiación teórica legítimos en sí mismos, pero insuficientes para evitar que el entramado teórico no se contradiga y dé cuenta de una visión de mundo propia de nuestro continente. No se trata simplemente de prescindir, se trata de no olvidar la ancilaridad que el mexicano Alfonso Reyes oponía al texto literario "puro" (42) y que no nos debe hacer olvidar que lo principal es el texto literario en sí mismo.

El investigador y profesor chileno Jorge Ricardo Ferrada, quien ha publicado un extenso y fundamentado libro sobre la producción ensayística de Octavio Paz, lo cita en uno de sus artículos al hablar sobre la identidad crítica latinoamericana:

> [La]crítica no es inventar obras sino ponerlas en relación: disponer, descubrir su posición dentro del conjunto y de acuerdo con las predisposiciones y tendencias de cada una [...]; la crítica tiene una función creadora: inventa una literatura (una perspectiva, un orden, a partir de las obras) […] por sí sola, no puede producir una literatura, un arte y ni siquiera una política […] Sabemos asimismo que solo ella puede crear el espacio –físico, social, moral–, donde se despliegan el arte, la literatura y la política. (31)

Sobre este dinamismo y vitalidad del pensamiento crítico es que Ana Pizarro sugiere que "por una parte pensamiento crítico es pensamiento vivo, creador de alternativas, de propuestas que marcan rumbos en la reflexión personal. Por otra parte, pensamiento crítico es el que se expresa a través de la crítica literaria, sea o no historiográfica" (13).



Las revistas académicas son hoy, el espacio de difusión y construcción de conocimientos que conforman una comunidad de lectores "siendo, actualmente el medio para reconocer y brindar amplia reputación a las cabeceras científicas que son autoridad en determinados campos científicos". (Mendoza y Paravic, 51). Hay que agregar también, que la indexación de revistas a la web, permite no solo acceder a ellas aportando al desarrollo de este espacio crítico, sino también para clarificar y especificar los requisitos para publicar. Sin embargo, para los fines de esta ponencia, es de mayor importancia destacar la necesidad de conocer y hacer circular los nombres de autores. Por un lado, expandir líneas de lecturas, ampliar las expectativas al momento de publicar y robustecer la labor del investigador y por el otro, agilizar la revisión concienzuda de qué se está hablando algunos centros y círculos de producción del conocimiento.

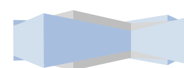
Construido el cerco que delimita la importancia de las revistas académicas, en cuanto vehículo de ideas y desarrollo del pensamiento crítico y literario, es que comentaré los hallazgos de mi acotada investigación.

II. Revistas académicas en Chile

Iniciamos este recorrido con un artículo publicado por la académica Mabel García Barrera en la "Revista Chilena de Literatura". Este trabajo busca dar cuenta de las estrategias de autonomización que el arte mapuche utiliza para enfrentar a la producción cultural dominante o hegemonizante tomando como objeto de estudio el poemario "Úi" de la escritora Adriana Paredes Pinda.

Mabel García utiliza el concepto de retradicionalización que consiste en una actualización y recuperación del conocimiento pasado y ancestral de las comunidades.

Este artículo propone un desafío conformador de nuestro discurso crítico latinoamericano: el conflicto de la oralidad y la escritura y la recuperación de lo originario presente y vivo en los contextos actuales. De esta misma forma, en sus dieciocho páginas, se ponen en la



palestra conceptos como: orientación intercultural, tradición, canon occidental, entre otros, para problematizar producciones textuales que complejizan la literaturidad expandiendo sus horizontes y, por ende, posibilidades y expectativas de lectura.

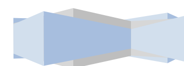
Otro interesante artículo es el publicado por Felipe Cussen, quien revisa las entrevistas al poeta y artista plástico Claudio Bertoni, para dar cuenta de una perspectiva religiosa en los textos del autor basándose en referencias literarias, filosóficas y orales. Será entonces la Teología Negativa[5] la línea o perspectiva de lectura que el académico chileno utilizará en el análisis de los poemas. A mi juicio, la novedad de este artículo, no radica tanto en que escapa a la habitualidad teórica, sino más bien, lo rescatable es la intención de reposicionar conceptos tales como "mística", "hermenéutica", "posibilidad de fe", entre otros, que parecen haber sido enclaustrados en otros espacios de reflexión.

En nuestra segunda revista, "Estudios Filológicos" fundada en 1967, hay dos artículos que deseo comentar. El primero es del académico don Iván Carrasco. Se titula "Identidades en la poesía canónica de Gabriela Mistral".

En este artículo, Carrasco le quita espesor a la reflexión sobre la identidad chilena al considerar de "imitones" al tipo nacional, contrastando con la reflexión de Mabel García quien proponía un análisis crítico menos centralizado y evitando juicios como el de que los chilenos somos o, mejor dicho, tendemos a la imitación de la cultura europea. Cito al profesor Carrasco:

> La literatura chilena es el resultado de un excelente aprendizaje de la literatura, pensamiento, lengua y cultura de Europa, adaptadas a las características de la vida en territorio chileno, por lo tanto sustentada y proyectora de identidades de tendencia extranjerizante y con reserva a reconocer el origen mestizo de la nacionalidad. (24)

Es una perogrullada afirmar que existen dos o tres conceptos que suelen ser buenos puntos de partida para la reflexión sobre este tema: transculturación, heterogeneidad y apropiación.



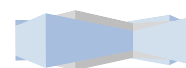
[5] Negación de Dios que permite acercase a su presencia.

Toda esta simplificación de análisis sociocultural del autor, se refrenda por la generalización a la que invita la utilización del modelo generacional para ordenar el canon nacional.

El segundo artículo es el de la investigadora Pamela Tala, titulado "La ambivalente representación del roto en la poesía popular chilena" donde se ofrece una lectura social e histórica del roto y su ambivalencia en la recepción de clases emergentes y dominantes. La Lira Popular, es abordada para construir una imagen que permita, en estos tiempos, valorar en su compleja aparición la figura del roto en permanente disputa con el renombre y entronización de héroes militares de la época.

La tercera revista que paso a revisar es "Taller de Letras" de la Pontificia Universidad Católica que en su número 50 está íntegramente dedicada a México.

Lo primero que presento es de Alejandro Zambra, en un artículo breve (cuatro páginas) sobre la obra narrativa de dos autoras mexicanas Josefina Vicens y Valeria Luiselli, se destaca el tono más ensayístico del autor que acerca este texto a la crítica menos academicista y estructurada que predomina en los textos y revistas anteriores. La pregunta que surge es si la rigurosidad que se pretende en los círculos críticos de las universidades, cuyo afán es la producción de conocimiento, no se verá cuestionada por una escritura desde un lector ávido quien tensiona la formalidad del discurso, o mejor dicho, el estatus discursivo, para proponer líneas coherentes de lectura. Pienso que el aporte a la discusión sobre los textos literarios surge del hallazgo como lectores críticos de diversas maneras de discutir otros hallazgos. Pensar solamente en la forma más que en el espíritu o intencionalidad del crítico, es desviar la atención sobre cuestiones que nada tienen que ver con la valoración del aporte de la lectura y por ende, del texto literario abordado. En síntesis, lo que Alejandro Zambra privilegia es la lectura crítica de "saber perspectivo" (54) como afirmaba Foucault sobre Niezsche, por sobre las convenciones y formalidades que validan ciertos textos que nacen en la academia.
En el segundo artículo, Danilo Santos se propone un objetivo un tanto más ambicioso: triangular novelas cuya temática es el apocalipsis de la megalópolis mexicana con los

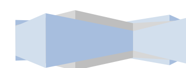


aportes de Carlos Monsiváis y, en menor grado, con los legados de Alfonso Reyes y Carlos Fuentes. Este excelente artículo, propone un modelo de lectura que escapa al comentario de los trabajos anteriores, ya que modela e insufla un espacio de lectura con un corpus de textos narrativos que problematizan la modernidad mexicana, la crisis de la ciudad y la anticipación del postapocalipsis urbano(sic).

"Acta literaria" es una publicación semestral de la Universidad de Concepción. En este número he seleccionado los artículos de Cecilia Rubio "Las im(posibilidades) de lo fantástico y de la "inquietante extrañeza" en la narrativa vanguardista de Felisberto Hernández y de Juan Emar" y de Paula Miranda "Lo espacial en la poesía de vanguardistas chilenos y en Ecuatorial de Huidobro".

Lo interesante del artículo de Cecilia Rubio es que promueve una actitud vital para el desarrollo del espacio crítico: revisa y discute conceptualizaciones arraigadas en el ámbito académico para relacionar un autor con otro en virtud de sus propuestas artístico narrativas. Si bien se apoya en algunos postulados de Freud, "lo ominoso", por ejemplo, Rubio se enfrenta a los textos con la seguridad reflexiva que una lectura renovadora y no menos arriesgada permite. Además, esta autora no solo aporta a la discusión estrictamente conceptual, sino que también no deja de lado la incorporación de estos dos autores a la tradición de la vanguardia histórica latinoamericana, cerrando un círculo que desdeña cualquier lectura eurocéntrica que podría atañérsele.

El artículo de Paula Miranda, señala que la vanguardia chilena se ha nutrido no solo de la propuesta de Vicente Huidobro principalmente en "Ecuatorial", sino también de la acogida de los postulados europeos de despersonalización y exaltación de lo moderno. Sin embargo, no desde la simple imitación sino más bien proponiendo variables y nuevas estrategias: responde con el enmascaramiento, la inquietud metafísica y una nueva experiencia sensorial de la modernidad.



Así, este trabajo aporta al espacio crítico del medio al revisitar la tradición crítica sobre las vanguardias (Osorio, Schwartz, entre otros) y colabora con sumar nuevos elementos y

lecturas, como por ejemplo, la línea de continuidad entre el mundonovismo y los grupos de vanguardia.

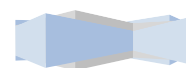
III. Revistas académicas en Cuba y México

La “Revista Casa de las Américas” fundada en 1960 por Haydee Santa María y cuyo director actual es Roberto Fernández Retamar, es una de las publicaciones de mayor prestigio aún en circulación.

El artículo seleccionado se titula “Yolanda Arroyo Pizarro o la construcción de un cimarronaje electrónico. Hacia una poética electrónica de los marginales” cuyo autor es Eduard Arriaga Arango. Este trabajo de catorce páginas a dos columnas, instala para su discusión conceptos como "lo afrofemenino" "afrolatinoamericano" "desracialización" para explicar la "poética electrónica de los desprotegidos", proyecto contracultural de la autora portorriqueña. Si bien la idea es plantear la importancia de la obra de Yolanda Arroyo, lo que se destaca con mayor énfasis, es no solo la utilización y legitimización de la red como espacio de difusión y diálogo entre los lectores, sino también la capacidad de inclusión que la autora promueve. Es decir, no se trata tanto de esencialismos como sí de apertura para la lucha contra la exclusión de la mujer afro, que en nuestro continente, ambas condiciones están marcadas por la asignación preestablecida de roles y funciones arraigadas en la estructura de dominio que la sociedad y su historia han impuesto. Este artículo se puede relacionar con los aportes de Mabel García quien hablaba de retradicionalización para valorar el proceso de autonomización del arte mapuche.

En México, he querido destacar dos revistas de vasta trayectoria: Latinoamérica, Revista de Estudios Latinoamericanos y Cuadernos Americanos, ambas publicaciones pertenecientes a la Universidad Nacional Autónoma de México.

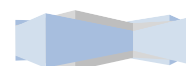
En la primera destaco el artículo de Edith Mora “Del sueño americano a la utopía desmoronada: cuatro novelas sobre la inmigración de México a Estados Unidos” donde la autora aporta al espacio crítico con la revisión de cuatro novelas que construyen sus



mundos narrativos en la inmigración de México a los Estados Unidos (género distópico le llamará la autora como oposición a la utopía del sueño americano). Es interesante que para su análisis, Edith Mora reúne a autores como Bajtín, Lotman, Eliade, Bachelard, el maestro Reyes, Canclini, entre otros, manifestando expresamente su vinculación con los Estudios Culturales. Esta selección ecléctica de autores, refuerza más que desestabiliza la lectura crítica de los textos al no enfatizar en los contextos más que en el enunciado mismo. En otras palabras, el valor de este artículo es lograr aunar autores disímiles en sus nichos críticos sin perder la noción de texto narrativo situado en problemáticas locales que dan cuenta del imaginario sobre la frontera mexicana estadounidense y homologable de otras zonas culturales del continente. Sin dudas que este artículo lo podemos vincular al trabajo escrito por Danilo Santos antes comentado.

De “Cuadernos Americanos” voy a referirme a un singular artículo publicado por Miguel Rojas Mix titulado “El imaginario patriarcal: de Eva a Jennifer López, sumisión y resistencia”. Este artículo es un recorrido histórico que pretende abarcar múltiples y diversas expresiones artísticas del imaginario patriarcal sobre la mujer en Occidente. El autor colabora enumerando y describiendo, con tono ensayístico y en ocasiones, haciendo un contrapunto entre la tradición y lo masivo, entregando significativos ejemplos sobre lo erótico y la capacidad crítica de la mujer. Lejos de ser un estudio de género, Rojas Mix, refresca la memoria y entrega datos interesantes para una discusión siempre permanente y necesaria: el espacio de la mujer y su legítima presencia en los diversos ámbitos de la cultura. No me dejó de llamar la atención que el autor nombre a Pedro Lemebel como un "escritor araucano" (67).

Finalmente, y como caso aparte a las revistas aquí comentadas, es la publicación mexicano española "Letras Libres". En lo literario, podemos encontrar en el número de la edición mexicana de agosto, un breve artículo sobre la importancia del escritor cubano Virgilio Piñera que pretende realzar su figura como poeta, dramaturgo y traductor para las generaciones de lectores que aún no lo conocen o que, complementario a esto, se han alejado temporalmente del conflicto político y social de la isla. Conflicto que algunos escritores como es el caso de Piñera, participaron activamente al disputar el derecho a la libertad de expresión.

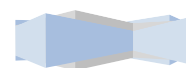


IV. Reflexiones finales

Para terminar deseo dejar abiertas las siguientes problemáticas ¿Las revistas están articuladas? ¿Existe esa intención si consideramos la precariedad material y temporal en que muchas veces las y los académicos trabajan?

Si volvemos a considerar la importancia de estos aportes, me parece necesario volver a citar al profesor Jorge Ricardo Ferrada cuando señala que son las "categorías fundantes" del crítico Noe Jitrik las "que resuelven o fijan posiciones teóricas en torno a problemas latinoamericanos […]fijan rutas, tradiciones, narrativas culturales sobre Latinoamérica, que dan cuenta no solo de procesos estético-literarios, sino que también de líneas de discusión que explican nuestro espacio cultural e histórico y las ideas que se germinan en su desarrollo." (55)

Ahora bien, y en un momento de reflexión como lector común y más o menos habitual ¿Qué se debe leer primero? ¿El texto crítico o el literario? Si la respuesta es lo segundo ¿Pierde vigencia el texto crítico y deberá esperar su oportunidad? ¿Son las revistas universitarias textos que suponen lectores parciales, de turno, o por otro lado, urgen sujetos ilustradísimos que permitan su actualización frecuente? ¿Guías de lectura crítica o acopio de conocimiento congelado?



Bibliografía

a) Básica

Arriaga Arango, Eduard. "Yolanda Arroyo Pizarro o la construcción de un cimarronaje electrónico. Hacia una poética electrónica de los marginales". *Revista Casa de las Américas N°* 267, (Abril-Junio, 2012): 24-37. Impreso.

Carrasco, Iván. "Identidades en la poesía canónica de Gabriela Mistral". *Estudios Filológicos* N° 41 (2011): 23-32. Impreso.

Miranda, Paula. "Lo espacial en la poesía de vanguardistas chilenos y en Ecuatorial de Huidobro" *Acta Literaria* N° 44, (I Sem. 2012): 105-120. Impreso.

Mora, Edith. "Del sueño americano a la utopía desmoronada: cuatro novelas sobre la inmigración de México a Estados Unidos" *Latinoamérica. Revista de Estudios Latinoamericanos.* N°54 (2012): 269-295. Impreso.

Rojas Mix, Miguel. "El imaginario patriarcal: de Eva a Jennifer López, sumisión y resistencia". *Cuadernos Americanos* Vol. 3/N° 141(Julio-Septiembre 2012): 63-84. Impreso.

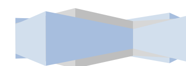
Rojas, Rafael. "El espectro menor de Virgilio Piñera". *Letras Libres*. N° 165 (Agosto 2012): 105-106. Impreso.

Rubio, Cecilia. "Las im(posibilidades) de lo fantástico y de la "inquietante extrañeza" en la narrativa vanguardista de Felisberto Hernández y de Juan Emar". *Acta Literaria* N° 44 (I Sem. 2012): 89-103. Impreso.

Santos, Danilo. "La metrópolis en la novela mexicana a partir de los años noventa: el postapocalipsis del Distrito Federal". *Taller de Letras*. N° 50 (2012): 87-104. Impreso.

Tala, Pamela. "La ambivalente representación del roto en la poesía popular chilena". *Estudios Filológicos* N° 41 (2011): 119-132. Impreso.

Zambra, Alejandro. "Libros vacíos, papeles falsos". *Taller de Letras.* N° 50 (2012): 37-4. Impreso.



b) Consulta

Bunge, Mario. *La investigación científica. Su estrategia y su filosofía.* Barcelona: Editorial Ariel, 1987. Impreso.

Ferrada, Jorge Ricardo. "Construcción de una identidad crítica latinoamericana: Octavio Paz o la ideología del texto." *Literatura y Lingüística*. N° 15 (2004): 27-46. Impreso.

"Crítica, proyectos teóricos y categorías fundantes en Latinoamérica." *Literatura y Lingüística*. N°22 (2010): 43-57.

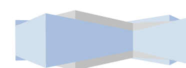
Foucault, Michel. *Nietzsche, la genealogía, la historia.* Valencia: Pre-textos, 1997. Impreso.

Mendoza, Sara y Tatiana Paravic. "Orige, clasificación y desafíos de las revistas científicas." *Investigación y posgrado.* Vol. 21. N°1 (2006): 49-75.

Mignolo, Walter. "Los cánones y (más allá de) las fronteras culturales (o ¿De quién es el canon que hablamos?)." *El canon literario*. Sullá, Enric, comp. Madrid: Arcos Libros /1988. 237-70. Impreso.

Pizarro, Ana. "Sobre pensamiento crítico latinoamericano." *Pensamiento crítico y crítica de la cultura en Hispanoamérica*. Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 1990: 9-32. Impreso.

Reyes, Alfonso. *El deslinde*. *Obras Completas Vol. XV*. México: Fondo de Cultura Económica, 1997. Impreso.



Microeditoriales alternativas en Chile: Literatura como respuesta
al canon literario y editorial.

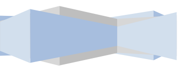
Valeska Pérez Huircapán
Universidad Católica Silva Henríquez

1.- Introducción

En los últimos 20 años, se viene apreciando un fenómeno editorial en Chile que décadas atrás resultaba inaudito :se trata de una inquietud por la creación literaria y por la puesta en circulación de dicha creación mediante revistas y libros generados de forma autónoma, esto último refiere al auge de las microeditoriales alternativas en Chile ; las cuales se diferencian de las editoriales reconocidas por la Cámara Chilena del Libro y de las denominadas editoriales independientes pertenecientes a la Asociación de Editores Independientes de Chile ; por constituirse, primeramente, bajo otra concepción de valor económico que circula al libro, esta se sitúa bajo la perspectiva de que el libro posee un valor estético-cultural (que si bien necesita fondos económicos para su creación y posterior publicación) su fin último es preservar la pluralidad y diversidad cultural en la comunidad de la que somos parte, constituyéndose estas como un objeto único de arte.

Siguiendo la línea de publicaciones independientes de libros, a partir del año 2000 con la creación de la Asociación de Editores Independientes de Chile, emergen diversas microeditoriales de carácter alternativo, que si bien siguen la línea de valor estético-cultural que le brindan al libro las editoriales independientes, estas responden a una nueva visión del libro como objeto único e irrepetible, elaborado de manera artesanal y no de forma seriada como un libro editado en imprenta. Las microeditoriales alternativas, así también, se caracterizan por extremar una visión estética más cercana a lo popular y al arte urbano (entendiendo este como el arte que se despega del canon, en función de expresar el sentimiento del pueblo).

A partir del auge de las microeditoriales alternativas en Chile, se desprende la siguiente investigación que tiene como objetivo central abordar las nuevas temáticas y formas



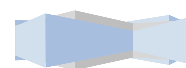
estéticas que se presentan en el editaje alternativo en Chile desde principios del 2000 hasta el presente. Para efecto del objetivo expuesto, se plantea la siguiente hipótesis: En qué medida las microeditoriales alternativas convierten al libro en un objeto de arte único e irrepetible.

Para llevar a cabo esta investigación, se trabajará con la siguiente metodología: en primera instancia, se abordará una breve contextualización sobre la formación de las Editoriales en Chile (abordando la promulgación de la Asociación de Editores Independientes de Chile , hasta el auge de las Microeditoriales alternativas chilenas), mediante la perspectiva histórica entregada por Paulo Slachevsky, co-fundador de Editorial LOM; luego de adentrarse en esta contextualización, se definirá Microeditorial Alternativa a partir de la propuesta teórica expuesta por Bernardo Subercaseaux en el artículo llamado " *Bicentenario: paisaje cultural y editorial en Chile"*, publicado el año 2010 en la Revista de Crítica Literaria Latinoamericana.

Con estos elementos explicados y definidos, se realizará una exposición de dos microeditoriales alternativas chilenas: Moda y Pueblo y Canita Cartonera; a partir de las cuales se analizarán las temáticas que se abordan, así como también la estética propia de estas microeditoriales (formas de edición de los libros, formato de producción y tipografías e iconografías utilizadas en la elaboración del texto), para así, intentar aproximarnos a responder el cuestionamiento inicial.

2.- Contextualización: Historia de las editoriales e imprenta en Chile.

Siguiendo a Bernardo Subercaseaux, es posible mencionar que la primera imprenta fue traída a Chile en 1811, y con ello las primeras impresiones de *Carta de un americano al español* en 1812, libro primigenio editado en territorio nacional, además del diario *Aurora de Chile*. Estos son los antecedentes más fuertes que desencadenaron el posterior auge de editoriales en este territorio, pues luego de la emancipación política de Chile, fue posible generar una mayor producción de ejemplares y textos en el país, debido a que no existían impedimentos o restricciones por parte de los colonizadores, ya que la Real Audiencia que



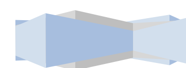
dominaba la ciudad había descartado y prohibido la implementación de una imprenta en esta localidad.

Durante décadas la producción textual en Chile fue escaza, desde 1811 a 1852 la imprenta nacional era utilizada para generar documentos administrativos, libros, periódicos, entre otros. Además, la no existencia de talleres de imprenta particulares impedía la distribución masiva de textos. Así fue como el interés monetario hizo que a partir de los años 20 comenzarán a proliferar los talleres particulares como el de Félix Vicuña quien, al asociarse con el tipógrafo estadounidense Tomás G. Wells, crean el diario *El Mercurio de Valparaíso.*

Sin duda los intereses económicos han gestado y ayudado a la mayor producción de textos en el país, puesto que ya en 1823 Mateo Chesi consigue los permisos para establecer una fábrica de papel que además, contaba con los permisos y privilegios de ser la única que entregara y vendiera la materia prima al país, ello a pesar de que Chile contase con los medios para la producción propia. Con esto se desencadena hasta el día de hoy el comercio, y por ello el cobro abusivo de los textos producidos en el país, producto de lo cual el valor cultural del libro se ha ido perdiendo poco a poco.

Es así como paulatinamente se va produciendo el surgimiento de las editoriales en Chile, como es el caso de la Editorial Nascimento, la cual dirige los cánones y catálogos de la literatura chilena durante los inicios del siglo XX y quien ya en 1930 ofrecía más de 70 títulos de autores nacionales. Con esto es factible mencionar que: "Los clásicos de la literatura chilena salieron de ese catálogo. Puede decirse que el trabajo de Nascimento introdujo en el país un deslinde conceptual relativo a los oficios de impresor y editor, entendido este en un sentido moderno: el de agente creador de contenidos culturales". ("Fenómenos editoriales chilenos", párr.4).

Durante el año 1950 se funda la cámara Chilena del Libro, la cual vela por la libre circulación de ideas y la difusión masiva del libro y la lectura, pero es de considerar nuevamente el factor monetario y el llamado "apagón cultural" que producen un desinterés



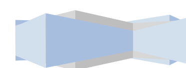
masivo por el consumo literario. Solo en 1970, en el gobierno de la Unidad Popular, hay un resurgimiento en materia cultural, pero que retorna a un declive en los primeros años del gobierno militar, mas el libro vuelve a ser considerado y resurge gracias a las editoriales independientes a fines de los años ochenta.

De este modo en el año 2000 se crea la Asociación de Editores Independientes, quienes pretenden realzar el valor social de los libros. Sin embargo, nuevamente, hay un quiebre, ya que la producción seriada de los textos, sumado a temáticas no abordadas y el alto precio de ellos, genera en el año 2003 un auge de microeditoriales alternativas. Estas editoriales manufacturan de manera artesanal sus libros, con lo cual buscan nuevamente dar una mirada cultural y un valor artístico, más que un valor monetario a los textos.

3.- Microeditoriales alternativas.

Uno de los aspectos más interesantes del auge que han tenido las editoriales independientes en Chile durante los últimos veinte años, es el surgimiento de numerosas microeditoriales alternativas, caracterizadas primordialmente por constituirse como editoriales de gestión independiente, vinculadas a colectivos de jóvenes (tanto de la capital como de regiones). "Varias de ellas son posibles gracias a una combinación paradojal entre la manualidad artesanal, por un lado, y nuevas tecnologías de escaneado, digitación y policopiado, por otro". (Subercaseaux: 212).

> Probablemente varias de estas microeditoriales ni siquiera están formalmente constituidas como empresas, editan de uno a diez libros al año y en ocasiones ninguno. Pero hay algunas, empero, cuyas ediciones son altamente significativas en términos del valor estético de lo editado, por ejemplo las ediciones de Lanzallamas o de Animita Cartonera, y otras lo son en términos sociales, como el proyecto editorial Canita Cartonera, iniciativa contracultural carcelaria de la comuna de Alto Hospicio, en el norte del país. Son pequeñas editoriales auto gestionadas que publican fundamentalmente poesía, pero no solo ese género. (Subercaseaux: 213).



Este movimiento se expande en todo el mundo; frente a este nuevo “fenómeno editorial”, Javier Aparicio, crítico literario del diario El País y director del magíster en Edición de la Universidad Pompeu Fabra, dice que las microeditoriales son un aporte al “ecosistema editorial”: “Los grandes grupos funcionan como dinosaurios y por muy ágiles que sean, dejan muchos huecos. Estas microeditoriales cubren esos huecos, recuperan libros, géneros que están perdidos o autores que tuvieron su fama y su gloria pero que ya no interesan. Les dan una segunda vida”. (González, párr.9).

Es así como a causa de este auge de microeditoriales alternativas, desde el año 2007 se realiza un encuentro en Santiago titulado “Furia del Libro”, que reúne a un conjunto de estas iniciativas editoriales provenientes de Chile y de Latinoamérica. “El nombre Furia del Libro responde a la trágica situación del libro”, dice Galo Ghigliotto, uno de los organizadores. “Nos da rabia vivir en un país que se cree desarrollado, pero tiene un 19% de impuesto al libro”. (González, párr.3).

4.- Canita Cartonera: Poesía carcelaria de máxima seguridad.

La editorial Canita Cartonera nace a mediados del año 2009, contando con financiamiento del programa Acceso Regional del Consejo de la Cultura y las Artes Región de Tarapacá-Chile; proyecto formulado no tan solo como una propuesta editorial, sino también como un proyecto de capacitación, destinado a consolidar y difundir el trabajo desarrollado por una veintena de internos de la cárcel de alta seguridad de la comuna de Alto Hospicio/Iquique, lo que transforma al proyecto editorial en un proyecto social.

> En resumen: la editorial Canita Cartonera, es un proyecto que re-utilizando un producto desecho como el cartón, apuesta por el trabajo de un grupo de individuos que estando recluidos en un centro penitenciario, se niega a ver la escritura tan solo como un “diario de

> vida" o un acto de "buena conducta", instalándola como eje central dentro de su cotidianidad. .[6]

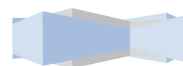
La propuesta estética de Canita Cartonera, consiste en la edición de los libros mediante productos de desecho: tapas de cartón reciclado, las cuales son pintadas por los reclusos con témperas de colores vivaces. También utilizan la técnica del "stencil" y técnicas mixtas como la utilización de papel de diario y fotocopias. Así, cada poemario está acompañado por una ilustración realizada por algún recluso.

En cuanto a las temáticas, estas abordan el sentir de los reclusos, la soledad, los delitos cometidos, el arrepentimiento, los hechos cotidianos que circundan en su propio vivir dentro de la cárcel de Alto Hospicio. Estos nuevos escritores metaforizan su propio existir en aquel centro penitenciario. En Canita Cartonera se realiza una "poesía carcelaria"; existe en esta microeditorial una total libertad en términos de expresión al desarrollar su trabajo creativo.

Para ejecutar las ediciones de los libros, los reclusos primeramente realizan un taller de aprendizaje en torno a dos unidades: literaria y gráfica. Para la unidad literaria se efectúan clínicas enfocadas al desarrollo escritural, en las que se da especial énfasis a la contextualización personal (en relación con referentes artísticos nacionales y latinoamericanos), privilegiando la discusión basada en la experiencia poética por sobre el acto mismo de "escribir". Tras la capacitación mediante clínicas similares a las llevadas a cabo en la Unidad Literaria; la Unidad Gráfica, está centrada en desarrollar las ilustraciones que acompañan los textos seleccionados, además de estar a cargo de diseñar la base iconográfica representativa de la editorial.

4.1.- Moda y Pueblo: Entre la anarquía, las calles y el género.

La editorial Moda y Pueblo se identifica a sí misma como una editorial independiente, pero para el caso de la investigación será denominada, microeditorial alternativa, ya que no



[6] http://canitacartonera.wordpress.com/

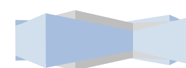
pertenece a la Asociación de Editores Independientes, constituyéndose a su vez, como una propuesta editorial con un marcado enfoque anarquista.

Fundada en el año 2007 por el escritor y periodista Diego Ramírez, quien realiza diversos talleres literarios (involucrando en ellos tanto creación literaria como instalaciones callejeras y performances), en el centro cultural, "Carnicería punk".

Esta microeditorial utiliza elementos simples para la confección de cada uno de sus libros, se presenta de la siguiente forma: "Trabajamos a partir de la fotocopia y corchetera; ediciones limitadas y enumeradas que buscan ser vendidas a bajo precio y rescatar el concepto estético de fetiche del libro por medio de diseños de libros objetos, es decir reivindicar desde la cita comercial, al libro como un objeto único de arte, inclasificable e inencontrable". (Ramírez, párr.2).

Dependiendo del enfoque entregado para cada taller (Género, cultura punk, cultura de resistencia, entre otros), los asistentes crean diversos textos a través de una metodología que involucra el constante "ensayo y error". Estos nuevos escritores se dedican a desplegar sus propias formas escriturales, las cuales son revisadas a través de la lectura colectiva, pues así la tarea de editar los propios escritos se realiza de manera comunitaria. Terminado el proceso escritural de cada cual se da paso a la edición de su "objeto libro" que será publicado por medio de la Editorial Moda y Pueblo, a través de la propia confección de los escritores.

En cuanto a la ejecución estética de los "objetos libros", el trabajo de esta microeditorial se basa en la utilización de diversos materiales tales como: revistas, impresiones, posters y variedades de objetos (lentes, juguetes, cintas, entre otros), los que son anexados en la portada de cada libro, generando un efecto de superposición. Además, para efectos estéticos se utilizan técnicas tendientes al arte conceptual (por ejemplo la utilización de un poster o imagen extraída de una revista completa como portada, la creación de "cajas objeto" ,las cuales tienen directa relación con las temáticas abordadas en el libro y en las cuales se introduce el libro); de esta forma el objeto se constituye en un todo, conjugándose en ellos



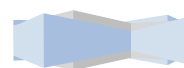
las líneas escriturales y las nuevas propuestas estético-artístico que emergen desde un arte no canónico.

5.- Conclusiones

A modo de conclusión, es posible evidenciar que esta investigación, tiene un carácter descriptivo, pues, como primer objetivo se planteó realizar una breve contextualización sobre la historia de las editoriales en Chile, para así llegar al tema que nos atinge en esta investigación: el auge de las microeditoriales alternativas en Chile. Finalmente, se realizó una exposición de dos microeditoriales alternativas chilenas, para dilucidar en qué medida estas convierten al libro en un objeto de arte único e irrepetible, en relación al abordaje de nuevas temáticas y de la utilización de diversas estrategias estéticas en la realización de sus libros.

A partir de lo anterior, se desprende que este trabajo ha llevado a cabo el objetivo planteado, pues a través del análisis de estas editoriales alternativas, podemos estipular que la premisa expuesta anteriormente se evidencia plenamente en las microeditoriales expuestas.Por una parte Canita Cartonera, se constituye como un proyecto alternativo para el acercamiento y producción de textos hacia los reclusos de la cárcel de alta seguridad de Alto Hospicio. Así también, el rasgo diferenciador de esta microeditorial radica en que al incluir sujetos presidiarios, subyace otra escritura, la de sujetos que han sido totalmente abandonados por un sistema literario que no permite la entrada de esa "otra" literatura. Canita Cartonera se constituye como una propuesta de resistencia ante el sistema canónico de las editoriales.

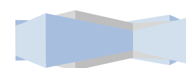
Por otra parte la microeditorial Moda y Pueblo, la cual ha sido escogida por constituirse como otra variante dentro de las microeditoriales alternativas, ya que se establece como una microeditorial anarquista; se caracteriza por poseer un enfoque editorial contracultural (aborda temáticas subalternas que no son estipuladas por el canon literario, como por ejemplo la inserción en poesía "queer"), lo cual da lugar a una bibliodiversidad alternativa



en cuanto a temas y estéticas abordadas. A esto se suma una enorme contribución en cuanto a la ejecución del libro como “objeto de arte”, puesto que también esta microeditorial utiliza diversas técnicas estético-artística en la confección de cada uno de sus libros, las cuales a su vez se constituyen como respuesta a un arte establecido; de esta forma esta microeditorial logra conjugar, en cuanto a la línea literaria y gráfica, una propuesta que representa una contribución para lograr convertir así, al libro en un objeto artístico único e irrepetible, siendo también una vía de expresividad creativa, literaria, social y política para esa “otra juventud” que no encuentra en el sistema canales de salida.

La importancia de haber realizado esta investigación, recae en la posibilidad de reflexionar sobre el valor que tienen las microeditoriales alternativas de “rellenar” los múltiples vacíos que el mercado y el canon literario no abordan. La producción del libro se basa en una respuesta al consumo masivo, el sistema literario excluye todo lo que no esté circunscrito bajo una “receta ya probada”, el cual promociona la fabricación de escrituras rutinarias, dejando a un lado cualquier experimentación (ya sea escrituralmente ,como gráficamente). Es así, como a diferencia de este sistema consolidado, las microeditoriales alternativas se presentan como una forma de resistencia ante lo impuesto. De esta forma, estas nuevas propuestas editoriales se constituyen como: “fruto de los entusiastas del libro, de los iconoclastas e irreverentes que se muestran descontentos con las políticas hegemónicas de las editoriales multinacionales”. (Bilbija: 5).

Debido a lo mencionado anteriormente, es de vital importancia rescatar estas formas de expresión, aun cuando no están dentro de lo canónico, que es de lo cual se sustenta el currículo tanto universitario y académico. Es de suma importancia estudiar estas expresiones extra oficiales, ya que de esta forma, podríamos llegar a conformar otro espectro literario, el cual también es parte de la producción literaria en Chile y parte de nuestra propia cultura.



Bibliografía

a) Básica

Subercaseaux, Bernardo. *Historia del libro en Chile (Alma y Cuerpo).* Santiago de Chile: Lom, 2000. *Google Libros*. Web. 7 Junio .2012. http://books.google.cl/books?id=zYftFFlJaC4C&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

b) Consulta

Bilbija, Ksenija. "Akademia Cartonera: Un ABC de las editoriales cartoneras en América Latina". *Revista Meio Tom*. s.f. Web.7 Junio. 2012. http://www.meiotom.art.br/AkademiaCartoneraArticles.pdf

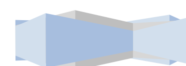
Editorial Canita Cartonera. s.f. 6 Junio. 2012. http://canitacartonera.wordpress.com/

González, Daniela. "El boom de las editoriales independientes". *Revista Paula*. (2011). Web.5 Junio .2012. http://www.paula.cl/reportaje/el-boom-de-las-editoriales-independientes/

Memoria Chilena. "Fenómenos editoriales chilenos". Biblioteca Nacional Digital de Chile.s.f.Web.10 Junio .2012. http://www.memoriachilena.cl/temas/index.asp?id_ut=fenomenoseditoriales(1840-2006)

Subercaseaux, Bernardo. "Bicentenario: Paisaje cultural y editorial en Chile". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana.* N° 71.Sep. *(*2010):197-236.Web. 8 Junio .2012. http://ase.tufts.edu/romlang/rcll/pdfs/71/abstracts71/abst8.pdf

Ramírez, Diego. *Blogspot Editorial Moda y Pueblo.* Editorial Moda y Pueblo .s.f. Web. 7 Junio. 2012. www.modaypueblo.blogspot.com



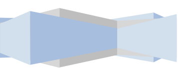
El paseo Ahumada de Enrique Lihn: imagen y palabra en la construcción poética total de un espacio.

Diego Vergara
Universidad de Santiago de Chile

Sin duda, la escritura de Enrique Lihn es una de las más lúcidas e innovadoras dentro de la literatura chilena. La lista de cualidades que podemos enumerar en torno a ella es lo bastante larga como para escribir miles de páginas. Las que en esta ocasión nos convocan, guardan relación con el uso de la imagen para configurar, en la palabra, una visión del mundo que funciona en diferentes direcciones. En este caso, analizaremos *El paseo Ahumada*, que se distingue por la combinación - siempre fructífera- entre palabra e imagen, expresada en dos formas: el dibujo y la fotografía. Sin embargo, antes de adentrarnos en esa dimensión, es necesario establecer ciertos lineamientos que permitirán abordar esta perspectiva de manera más clara.

Si hay algo que destaca en la obra de Lihn es su alto grado de referencialidad. La sola mención del Paseo Ahumada constituye una evocación inmediata hacia un espacio. En este caso, un centro, geográfico, administrativo, político, social, etc. Este corredor peatonal está ubicado en el casco histórico de Santiago y es un punto de concentración comercial y administrativa, no solo de la capital, sino de Chile. Es el centro del centro. He aquí un primer posicionamiento; el geográfico. El lugar determina inmediatamente la situación de enunciación. Es por ello una primera apertura hacia la subjetividad.

Los marginados, habitantes de este espacio conflictivo, además del ocultamiento, sufren la condena de la permanencia, a diferencia de los transeúntes, igualmente presos del modus vivendi, pero con una posibilidad de salir del sitio de la vorágine. La mendicidad es la única manera de supervivencia. “Su limosna es mi sueldo”; frase y muletilla de “El Pingüino” -principal acompañante en la travesía del poeta- es la consigna no solo de su existencia, sino la de todos aquellos que comparten su condición de negados. El viaje del poeta se traduce entonces en la anagnórisis de una realidad enterrada, por representar lo que en términos de



Le Breton será "la enfermedad" (2002); lo que la incipiente sociedad neoliberal se niega a aceptar, por representar un retroceso, un no-progreso. Desde esta perspectiva, el sujeto social institucionalizado será aquel que esté sano, limpio, higiénico. Cuidarse del otro es también cuidarse de la infección, del fracaso. Por ende, todo atentado a la estabilidad del "cuerpo social"; proyectado hacia un promisorio futuro, debe ser borrado. Por tanto, asumir el periplo es también aceptar esa condición identitaria y validarla en la propia subjetividad; lo que va de la mano con una visión poética de ese mundo, para otorgar dignidad a este conjunto de seres alterizados hasta la saciedad:

> En Huérfanos entre Ahumada y Estado las papas de la mendicidad se están quemando dulcemente
> Privilegiada la Volada, que estropajosa de niños forma con ellos un túmulo prefunerario, porque de ella es el reino de la Mendicidad
> Privilegiados todos ellos porque de estos corderos está hecho el rebaño de los casos omisos (p.2).

El tono religioso de la enunciación, a la usanza de las Sagradas Escrituras, pone en valor el *modus vivendi* de aquellos subalternos de este esquema. Se le permite a estos seres la oportunidad de la existencia. La poesía se constituye como la herramienta que posibilita este afán, pues le da la posibilidad a estos sujetos de ser y, más aún, de tener voz en el poema que funcionará como documento. Podemos señalar, siguiendo a Gaston Bachelard que: "La poesía aparece entonces como un fenómeno de la libertad" (15),

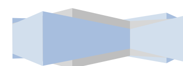
1.- Palabra + imagen = El *spleen* de Santiago.

El subtítulo de *El paseo Ahumada* no deja de ser significativo. Hablar de *spleen* es traducir a términos locales la angustia existencial del sujeto moderno. Sergio Coddou señala, a partir del texto de Lihn, que este espacio urbano es un símbolo identitario engañoso y ambivalente: "[…] es el monumento a la inacción, una apariencia de flujo, o avenida del flujo inerte del individuo, que parece haber sido galvanizado por décadas, detenido a pesar de los maquillajes que ha sufrido a lo largo de los años, un lugar fuera del tiempo, donde a

cada paso se respira "l'ennui", el fastidio baudelaireano (2004)". La vida moderna influye en dos sentidos; por un lado, seduce, fascina y embriaga, porque permite el acceso a un placer trasgresor. Pero también es la negación del propio deseo existencial; subyuga al sujeto y lo empuja a su autodestrucción, a su alienación. El paseo Ahumada, es la evidencia del progreso, expresado en el poder adquisitivo. Pero es también el espacio de la no permanencia y por lo mismo, del olvido, de la intrascendencia, padecimiento principal de aquellos que sobreviven en el tránsito permanente del orden social. Esa extraña inmovilidad en un contexto en permanente movimiento y cambio supone, claro está, una marginación. Consecuencia de ello es el desconocimiento, la extrañeza y la negación, por parte del orden hegemónico.

La palabra va a tomar aquí un rol fundamental, centrada en el ejercicio poético. Así como concede una posibilidad de expresión (directa o indirecta) a esta porción de la masa que no "existe", permite dar cuenta de la paradoja entre seducción y desgarramiento que supone para el poeta la vida en la gran ciudad. Es por ello que la palabra da cuenta de una crisis identitaria. En *Cámara de tortura*, por ejemplo, observamos a través del tópico del gran teatro del mundo, la instalación del modelo neoliberal que produce una imagen habitable para el hablante:

> Su terno de Falabella es mi telón de fondo
> Su zapato derecho es mi zapato izquierdo
> doce años después
> La línea de su pantalón es el límite que yo no podría franquear aunque me disfrazara de usted después de empelotarlo a la fuerza
> Su ascensión por la escalinata del Banco de Chile es mi sueño de Jacob por el que baja un ángel rubio y de alas pintadas a pagar, cuerpo a cuerpo, todas mis deudas
> Su chequera es mi saco de papeles cuando me pego una volada
> Su firma es mi entretención de analfabeto
> Su dos más dos son cuatro es mi dos menos dos
> Su ir y venir es mi laberinto en que yo rumiante me pierdo perseguido por una mosca

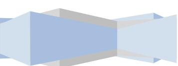


Su oficina es el entretelón en que se puede condenar a muerte mi nombre y su traspaso a otro cadáver que lo
lleve en un país amigo (3)

El espacio citadino es el telón de fondo que envuelve al hablante y lo subyuga; es la "cámara de tortura". Aparece aquí un contrasentido, dado por la extraña soltura con la que se mueve el sujeto en contraposición con la imagen de campo de concentración que se erige debido a la arremetida de la sociedad de masas y el afán de consumo (la mención del Banco de Chile y casas comerciales como Falabella no son gratuitas). Al igual que en la escritura de Baudelaire, el poeta se deja seducir y maltratar por el espacio. La ciudad es una suerte de espada de doble filo, de la cual el hablante se vale para dar cuenta de cierta fascinación, a la vez que se transforma en su propia trampa existencial, puesto que esa vertiginosa cadena de movimientos que supone la vida urbana acaban por negarle su propia identidad. Sin embargo, el *Spleen de Santiago* posee características particulares, sobre todo, en la figura del poeta y su relación con el entorno. No se trata de aquel que canta los vicios de la urbe desde el pedestal (y por lo tanto, la distancia) que le confiere su quehacer poético. No existe la posibilidad baudelaireana de entrar y salir de esa vorágine. En este caso, para dar cuenta de estas contradicciones es necesario sumergirse en la profundidad de ese universo subterráneo; vivirlo como uno más, ya no de manera contemplativa. Es aquí donde la palabra se verá complementada con la imagen.

Del mismo modo en que la palabra dará cuenta del espacio y sus características la imagen servirá como evidencia de lo expuesto en el acto poético. Por otra parte, la entrada a ese universo se realiza a través de una imagen fotográfica: la portada es también la entrada al mundo del Paseo Ahumada: (Imagen 1)

En la imagen aparece El pingüino en su incesante labor de tocar las cajas para ganarse la vida, paralelamente al paso raudo de un transeúnte. El Pingüino, por su parte, parece estar sumergido en la misma vorágine alienante de la experiencia urbana, sin embargo, su actuar tiene un objetivo: conseguir dinero. De ahí que sus movimientos se aprecien imprecisos y

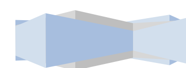


casi inconscientes. La consigna es sobrevivir, no el arte que intenta ejecutar. *Su limosna es mi sueldo, que Dios se lo pague* confirma estas sospechas:

> Se autoapoda El Pingüino y toca un tambor de cualquier cosa con su pezuña de palmípedo
> Que dislocado sentido del humor
> de un epiléptico en tres de espectacularse
> Toca que toca sin son ni ton zapateo
> el graznido de un palo
> Privilegiados son él y otros mendigos de verdad a quienes les está permitido ir derecho al grano de la limosna
> como en su caso, a veces, sin ningún mérito artístico (2)

El panorama dinámico es potenciado por el componente fotográfico, que permite complementar lo escrito, dando cuenta, tanto de esta travesía poética, como de la perspectiva crítica que la obra arrastra. Por otra parte, la imagen adquiere el carácter de un itinerario visual; de una bitácora.

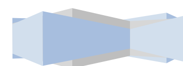
Del mismo modo en que la palabra denuncia y establece una referencialidad espacial y subjetiva, la fotografía se abocará a la labor de entregar un posicionamiento. André Bazin, sobre la función del arte fotográfico señala: "En la fotografía, imagen natural de un mundo que no conocíamos o no podíamos ver, la naturaleza hace algo más que imitar el arte: imita al artista" (Bazin, 29). En *El paseo Ahumada* el intento es de recoger un espacio (con características distintivas, claro está) y establecer, a través del acto poético (entiéndase escritural y gráfico), una crítica, una visión de mundo. Por lo tanto la fotografía será, por encima de su valor representativo y mimético, un discurso, una idea. De este modo, el acto poético contenido en la obra de Lihn adquiere eficiencia en la comunicación de una concepción del mundo, por medio de la cooperación mutua entre lo estrictamente literario y lo visual. Esto también supone un acto de resignificación de identidad; ya no en términos de clase, sino en lo referente a la condición humana misma. Por tradición, la palabra, el "logos" es su cualidad distintiva. La imagen, por su parte, se considera un elemento



extralingüístico, por lo tanto, de lo no-humano, o mejor dicho de lo infrahumano (Mitchell, 30). El establecer una equivalencia entre lo visual y lo lingüístico, implica la valoración de la imagen como mecanismo efectivo y complejo de comunicación. Lo dicho y lo visto son mecanismos igualmente válidos para dar cuenta de una realidad, y por consiguiente, son complementarias. Ergo, esa manera infrahumana de comunicación es también un acto político: el hablante asume las formas de expresión de la masa. Su lugar de enunciación adopta las formas de aquellos sujetos pauperizados.

A lo anterior, se suma una voluntad testimonial. Así como se pretende usar la fotografía en pos de dar cuenta críticamente de una realidad, esta inevitablemente funcionará como la preservación de un momento, de un tiempo, de un estado histórico. De ahí que Ronald Kay afirme que la imagen: arranca lo "real" de un espacio-tiempo único y contingente trasladándolo a (y en) un espacio memoria, plural y múltiplemente citable y anexable: se tocan concretamente en la foto misma y se precipitan sobreimpresos dos tiempos discontinuos en sentido social" (11). En este sentido, el acto de recoger la imagen (o mejor dicho, una imagen) del Paseo Ahumada implica su eternización. El perpetuar una imagen, en el ejercicio poético expuesto en la obra de Lihn, supone perpetuar un imaginario y una visión temporal del mundo; un testimonio. En ese sentido, surge inevitablemente el diálogo entre dos tiempos (bástennos dar cuenta de este trabajo como muestra de esa interacción). Así, el acto poético constituye un ejercicio historiográfico, cuya base es la subjetividad.

Ahora bien, lo visual no solo estará centrado en lo fotográfico. Toda la obra de Lihn está plagada de imágenes, ilustraciones y dibujos que actúan en coordinación con la escritura, dando como resultado una panorámica dinámica y a la vez critica no solo del paseo Ahumada como espacio particular sino del Chile de los 80, marcado por la reactivación económica, y los primeros intentos por recuperar la democracia tras el golpe de estado de 1973. El Pingüino, por ejemplo, es objeto de una abstracción pictórica por Germán Arestizabal (co-autor gráfico de la obra):



La figura del pingüino no es una elección azarosa. Su torpeza, su incapacidad para volar; es decir, sus discapacidades, son comparables a las particularidades grotescas de un deficiente

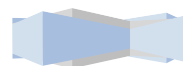
mental, que es percibido por el entorno como un extraño, un ser grotesco e indigno de consideración. Es un marginado. Sin embargo, dentro del entramado social sigue siendo un engranaje. Aunque sea para ser despreciado. De ahí, cierta apariencia de máquina.

Otra evidencia de la importancia del Pingüino estriba en la constante aparición de esta ilustración a lo largo de la obra; expresión de la permanencia de la mendicidad, de la presencia constante de este personaje en este lugar, de la existencia de otros pingüinos, igualmente relegados al olvido y al menosprecio.

Así son sumidos en esa dinámica grotesca una serie de símbolos, tanto republicanos como mercantiles, pues en el Paseo Ahumada la corrupción abarca todas las esferas; las instituciones, el comercio, la sociedad en su totalidad. El spleen de Santiago es evidenciado, esta vez en lo visual. Por extensión, la identidad de la sociedad se diluye en la fascinación de la irrupción neoliberal; los pilares de la cultura institucional no tienen valor alguno ante el poder del proyecto capitalista. *Ciegos instrumentales tocan ~~como~~ contratados en el Ahumada*. *Lo que puede el Japón* gira en torno a ese ideario:

> Dos ciegos tocan sendos Yamaha
> la música El Atardecer Incidental en nuestro querido paseo
> Son órganos importados del Japón; pero los ciegos, en cambio, dos orgullos nacionales
> le hacen el peso a sus instrumentos
> como esas secretarias eficientes que escriben a máquina con todos los dedos
> Dioses si se los compara con otros mendigos
> mano de obra altamente especializada
> (mendigos publicitarios de la Casa Yamaha)
> unas niñas de los ojos de la casa rnatriz de la rnendicidad
> el Palacio de Desgobierno (15 – 16)

La descripción de dos ciegos, figuras tradicionalmente rechazadas por su discapacidad, está en función de la curiosa relación que existe entre su habilidad interpretativa – cualidad que

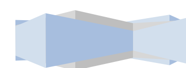


genera admiración y "orgullo" a nivel de nación- y el hecho de que estén utilizando instrumentos extranjeros para su ejecución musical. Tal paradoja los adscribe inmediatamente dentro del proyecto neoliberal. Los ciegos alcanzan la calidad de ciudadanos en cuanto son utilizados por el capital. Sin embargo, fuera del juego poético, esto nunca sería posible. Si sus órganos son japoneses es producto del azar. El referente es la marca. De ahí que el Palacio del Desgobierno, por extensión, de la libertad personal, sea el reducto que albergue al mundo de la mendicidad. El orgullo nacional, por consiguiente, no existe, porque el marginal no existe. Por esta misma razón, el proyecto nación no es sino la expresión de una hegemonía que, desde la entrada de la economía de libre mercado, ha estado en función de esta, perdiendo su capacidad de inclusión, tolerancia y valoración cultural. La identidad es otro bien transable en el mercado. El centro del centro, el Paseo Ahumada, es el espacio de la corrupción del ideal de nación. Aunque sus habilidades les permiten cierta notoriedad, los ciegos nunca alcanzarán un *status* social diferente. Siempre serán subalternos; sin voz, sin identidad, sin existencia.

Es así como el sistema neoliberal es cuestionado, tanto en su inserción social, como en el discurso que se proyecta en la masa. El sometimiento sobre los sujetos es total; todos los que circulan por el Paseo Ahumada son sumergidos en una dinámica de consumismo y cultura de lo desechable. La trascendencia pasa a ser una utopía añeja y fracasada, pues el sustento de la existencia está dado por el poder adquisitivo y el éxito.

2.- Conclusiones.

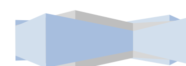
El paseo Ahumada de Enrique Lihn es, sin duda, uno de los trabajos literarios más lúcidos y brillantes de la poesía chilena del siglo XX. Aún cuando podríamos, en detrimento del valor de la obra, decir que el contexto genera cierto sentimiento de época que potencia su creación, es innegable que el experimento estético que se plantea es, ciertamente, una excepción dentro del panorama literario chileno. Salvo contadas excepciones como las de Juan Luis Martínez o Rodrigo Lira, la obra de Lihn se distingue por proyectarse en el tiempo de manera tal que es posible palpar la actualidad en la travesía por el centro de Santiago. Los diversos escenarios que se representan son abordados desde una perspectiva



multidimensional, puesto que se agregan al uso de la palabra, elementos que permiten ampliar el discurso poético. La imagen, adquiere un valor equiparable a lo lingüístico, es más, en ocasiones supera esa esfera y toma el control del ejercicio poético. En *El Paseo Ahumada* no hay solo una obra, hay miles. Cada apartado, cada ilustración, cada fotografía, es una zona del centro de Santiago, un estado de la Historia no oficial, un momento del *spleen*.

Finalmente, podemos señalar que el texto es más que su soporte. *El paseo Ahumada* es discurso, pero principalmente es una acción. Es el acto de mirar y capturar un momento de una sociedad. Tanto palabra como imagen constituyen una actitud vital: la de sumergirse en las esferas más profundas y desarraigadas de la identidad nacional. El quehacer poético apunta a configurar un perfil humano consciente de sus limitaciones, pero también de que sus circunstancias son producto de las relaciones de poder de las que él no forma parte. Es así que el hablar, por sí mismo y por los demás, supone un intento de legitimación ante una hegemonía, en pos de encontrar una alternativa para la existencia.

Es por ende, por encima de la limitada etiqueta de un poemario, un proyecto vital de profunda complejidad y de extraordinaria totalidad.



Bibliografía.

a) Básica

Lihn, Enrique: *El Paseo ahumada: poema de Enrique Lihn*. Ed. Minga. Santiago, impresión de 1983. Impreso.

b) De consulta

Bazin, André: "Ontología de la imagen pictórica" en *¿Qué es el cine?* Ediciones Rialp. Madrid. 2001. PP. 23 – 30. Impreso.

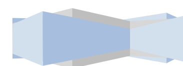
Gastón Bachelard: *La poética del espacio*. Ed. FCE. Bs As. 2000. Impreso

Sergio Coddou: *Enrique Lihn: "*El Paseo Ahumada": Spleen de Santiago". *Artes y Letras de El Mercurio*, 1 de febrero de 2004. Impreso.

Ronald Kay: "America= topo/grafía foto/gráfica (efecto de las primeras intervenciones fotográficas en el Nuevo Mundo)" ponencia del primer Simposio de Criticos Latinoamericanos que re realizo en Buenos Aires en 1978. En Revista *CAL arte y expresiones culturales* N°3. Stgo, 1979. Impreso.

David Le Breton,: *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 2002. Impreso.

J. T Mitchell: "El giro pictorial" en *Teoría de la imagen*. Ediciones AKAL. Madrid 2009. Impreso.

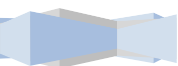


Presencia de Gerardo de Pompier en la literatura de Enrique Lihn

Patricio Jara Morales
Universidad de Santiago de Chile

La narrativa del escritor chileno Enrique Lihn Carrasco (1929-1988) ocupa un lugar marginal dentro de su producción literaria, considerando la amplia difusión editorial y atención crítica brindada a sus textos líricos, por los cuales es mayormente reconocida su obra. Además de poeta, Lihn desarrolló una interesante faceta como cuentista, novelista, articulista y dramaturgo, diseminando sus prosas en periódicos, revistas, libros y también en hojas sueltas, manuscritas o mecanografiadas, que no llegaron a imprimirse ni constituirse en ediciones. Fuera del texto, Lihn también desplegó su arte en el espacio escénico, tanto como dibujante, actor, *performer* y promotor de manifestaciones públicas y eventos contraculturales, sobre todo durante los años setenta y ochenta, en plena dictadura militar. Su intención era enfrentar al régimen y acusar su violencia desde la distancia crítica, cargada de ironía y humor grotesco, emplazando la realidad por medio de una poética cruenta y descarnada.

Es recurrente en Lihn, y propio de su gracia como hombre de letras, el cruzar creativamente los distintos géneros literarios, en aras de "un proyecto de escritura totalizadora y que responde a una coherencia interna" (Zapata 29). Por ejemplo, entre los tres poemas que abren *La pieza oscura* (1962) se cuentan dos monólogos y el poema del mismo nombre: "El poema que se llama propiamente 'La pieza oscura' –ha dicho Lihn– es largo, con elementos narrativos, dramáticos, que me encanta leer. Demora seis minutos y ahí me explayo yo como lector. Me encanta leer y dramatizar" (Piña 146). Por estos años, el poeta también incursiona en la escritura de cuentos, publicados algunos en el volumen *Agua de arroz* (1964). Estas narraciones se caracterizan por su poca convencionalidad en relación a lo que cualquier lector esperaría de un texto de este tipo, generándose cierto desconcierto al enfrentarse en ellos a una suerte de "reflexión de la literatura sobre la literatura" (Zapata 27), pasando a un segundo plano la historia o anécdota que se nos pueda referir. Óscar Barrientos ha señalado, por su parte, que en estos cuentos "[y]a no se observa la realidad de

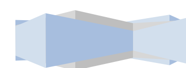


los sectores populares como un intento de documentar un cuadro, sino con el intento de descubrir en ella los impactos de la retórica en la vida cotidiana" (108).

La presencia de Gerardo de Pompier en la literatura de Enrique Lihn está estrechamente ligada a su narrativa y, específicamente, en relación a aquellos "impactos de la retórica" que menciona Barrientos. Su despliegue representa una inquietud central en el pensamiento lihneano: cómo la escritura latinoamericana se ocupa y hace cargo del lenguaje que dispone, heredado de un modelo cultural ajeno y que, sin embargo, pareciera no complejizar la relación problemática que establece con el espacio y la realidad social en la cual se inscribe. Para Enrique Lihn esta era una cuestión fundamental, que define el perfil de su proyecto artístico y que es clave para una adecuada lectura e interpretación de su obra. Gerardo de Pompier le permite a Lihn denotar las limitaciones de un lenguaje sometido a los lineamientos críticos de los grandes discursos dominantes idealizados, a través de la parodia y ridiculización de los mecanismos y estrategias del poder, personificados en la figura rimbombante del vetusto Pompier, cuyos modos exagerados dan cuenta, a la vez, del influjo teatral y espectacular con que Lihn quiere representar tales contradicciones. La trayectoria del personaje rebasa los límites del texto: su aparición pública, en el contexto de un evento contracultural, denota el interés performático que, ya desde *La pieza oscura*, se advierte en su poética.

La primera noticia sobre Gerardo de Pompier data de agosto de 1969, a partir de una columna sin marca de autor publicada en el primer número de la revista *Cormorán*, dirigida por Enrique Lihn en colaboración con Germán Marín. En ella se refieren datos biográficos de Pompier y se le presenta como "el autor desconocido": nacido en Santiago en 1900, testigo viviente y directo de la bohemia artística parisina del periodo surrealista y productor de versos que, de haber sido revelados en su momento, "habrían desviado el curso total de la poesía chilena":

> Raras veces, en la poesía universal, las vivencias de la soledad y de la muerte han llegado a cimas tan altas. Desde ellas, el poeta parece haber atisbado el abismo. De aquí, su silencio ulterior y, sin guardar las debidas

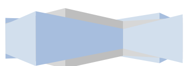


> distancias, el hecho –aún no esclarecido por sus biógrafos– de que, como un Rimbaud, sintiera la necesidad de extraviar estos frutos amargos de su espíritu. (*Cormorán* 1: 4)

De Pompier se vuelven a tener noticias en el número cuatro de la revista (diciembre de 1969), informándose de su intención de ejercer corresponsalía en la localidad de Melipilla, lugar donde se emplaza su residencia: el fundo “Los Transparentes”. En el número siguiente (enero de 1970) aparece una carta firmada por una tal Teté Morandé, curiosa por saber más de don Gerardo, “personaje tan romántico, especie difícil de hallar en estos tiempos tan aciagos” (*Cormorán* 5: s/n). La respuesta advierte una duda inquietante:

> Carísima y desconocida amiga: los redactores de este púdico mensuario lamentan en el alma haber recibido vuestra gentil cartita, justamente el 28 del mes último, considerado por el gran público como el Día de los Inocentes. Dudamos. ¿Es una perfumada mano la que ha rubricado dicha esquela o es la mano negra de Gerardo de Pompier el cual, en uno de sus saltos metamorfósicos (…) insiste en secretos vicios de dicción publicitaria? (*Ibid.*)

Hasta aquí lo referente a *Cormorán*. Poco o nada ha planteado la crítica en relación a estos textos[7] que, a mi parecer, entregan señales importantes sobre la naturaleza del personaje, las cuales prefiguran la pertinencia de su reaparición literaria en las novelas que Lihn escribiría pocos años después del golpe militar de 1973: *La orquesta de cristal* (1976) y *El arte de la palabra* (1980), publicadas en el exterior y de escasa circulación y recepción crítica y lectora en Chile. Estos son textos complejos, crípticos y abrumadores, construidos a la manera de un caótico pastiche de diversos registros discursivos provenientes de plumas apócrifas, mimetizadas y confundidas unas con otras. Los hechos y lugares de la ficción se leen a oscuras y solo a partir de lo que estas voces fantasmales sugieren a través de sus comentarios. En suma, una verborrea conscientemente maquinada por su autor define el



[7] Excepto el propio Lihn que, como observa Matías Ayala, “fue el primero y quizás el mejor crítico de sí mismo” (81).

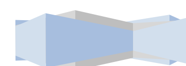
carácter de estas obras: "una palabra escrita –ha dicho Adriana Valdés– que incorpora las señales de su propio silencio" y que, a la vez, "da cuenta de las circunstancias de silenciamiento en la cual fue escrita" (41).

Entremedio de ambas novelas, *Lihn y Pompier en el día de los inocentes* constituye la más espectacular de las apariciones de Gerardo de Pompier. Personificado por el propio Enrique Lihn, "el autor desconocido" se hizo carne en el contexto de un *happening* contracultural efectuado el 28 de diciembre de 1977 en dependencias del Instituto Chileno-Norteamericano de Cultura. Lihn lo recuerda de este modo:

> Yo entraba en el teatro todavía en mi papel de Enrique Lihn y dábamos comienzo a una lectura de mis poemas que se interrumpía en seguida, desviada por mi presentación de otro poeta injustamente olvidado: Pompier, en quien yo me metamorfoseaba con algunos toques de maquillaje mientras hablaba de él, poniéndome el chaqué, el sombrero hongo, etc. (Lastra 123)

Una vez presentada la vida y obra de Pompier a través de la proyección de un documental ambientado en la época del mil novecientos, este reaparecía en escena montado en un estrafalario proscenio móvil, desde el cual emitía un intrincado discurso del que –dice Lihn– "se iba desprendiendo […] como un árbol de sus hojas" (*Id.* 124).

Todo lo referido hasta ahora nos lleva a pensar a Gerardo de Pompier como una "máscara" con la que Lihn disfraza su escritura, configurando un personaje farsesco y paródico que no es sino lo que emite su propio discurso o lo que se habla de él. Pompier no se lee según lo que puedan sugerir sus cualidades físicas o psicológicas, sino más bien se entiende como el depósito o contenedor de diversas voces y registros de habla que representan los modos discursivos con que ha sido instaurada la noción hegemónica que define a la cultura hispanoamericana: un sistema sostenido a partir de "prestamos" (Cánovas 16), residuos y construcciones simbólicas provenientes de Europa.

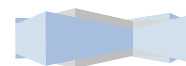


Rodrigo Cánovas sostiene, respecto a las novelas de Enrique Lihn, que estas realizan "una parodia del galicismo mental que constituye a la cultura hispanoamericana" (*Ibid.*). Pompier, explica Lihn, es "la personificación en el lenguaje de ciertos usos 'aberrantes' que se hacen de él" (Lastra 117). El despliegue de esta máscara, entonces, le permite a Lihn derrochar escritura en forma compulsiva para, a través de un procedimiento narrativo experimental, hacer crítica cultural dentro de una operación de distanciamiento, ocultándose bajo la sombra de este esperpéntico representante de un intelectualismo arcaico y obsoleto: el de los gustos de la *Belle Époque* y del afrancesado modernismo hispanoamericano. A través de Pompier, Lihn denota las contradicciones de un determinado orden de cosas, que nadie confronta o parece querer discutir.

Conversando sobre Pompier con Pedro Lastra, Lihn explica:

> El personaje no se define por sus rasgos psicológicos precisamente; se organiza caóticamente en un plano donde las personas y los individuos ya no cuentan. Es a lo mejor, la personificación de una *sociosis*, de la incoherencia como forma de vida social. Su discurso, me decías tú hace algunos días, es transgresor. Sí, porque él habla en nombre de todas las autoridades, hace ese abuso de la palabra propio de cierto tipo de poder, se mimetiza con este. (*Id.* 119)

El exceso retórico de Pompier (el uso y abuso que hace de la palabra) funciona para Lihn como lo que él denomina "el sentido patafísico de la unión de los contrarios" (*Ibid.*), idea que toma de Alfred Jarry[8] para articular sistemas significantes constituidos por elementos que se oponen y contradicen entre sí. Es por esto que, entendido en el contexto de producción en el cual se enmarcan estas escrituras (década de los setenta en Chile), se observa cómo la explicitación de un lenguaje excesivo y pomposo representa, implícitamente, el vaciamiento de sentido del mismo dentro de un estado general de silenciamiento de las ideas y el pensamiento crítico por parte de un régimen autoritario.

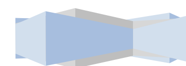


[8] Dramaturgo y poeta francés (1873-1907). Lihn se refiere a su vida y obra a propósito del montaje en la sala El Trolley de su pieza teatral *Ubú Rey* (1896), en revista *Cauce* 23 (1984): 48. Impreso.

Veíamos antes cómo Adriana Valdés hacía esta relación para explicar a Pompier y la escritura narrativa de Lihn en el periodo como consecuencia de una doble operación: de censura por parte de los agentes del gobierno y, como consecuencia, de autocensura poética para evidenciar la crisis del sistema social oprimido, de la cultura cercenada y del lenguaje amordazado en cuanto dispositivo de significación.

En el caso de Lihn, la manera de dar cuenta de esta situación es a través de los recursos de la ironía, la parodia y la exageración, aspectos que condensan a Gerardo de Pompier pero de una manera inestable y artificiosa, denotando así la precariedad de su naturaleza. El carácter fantasmagórico de su presencia se advierte desde que es dado a conocer: como un autor olvidado, perteneciente a remotas épocas, que al parecer escribió y optó por el silencio, al cual se le atribuyen textos de incierta existencia y, finalmente, como un personaje que se disuelve en la medida en que las palabras que lo constituyen se agotan en la trayectoria del discurso. Peggy Phelan, refiriéndose a la ontología del *performance*, habla de la fugacidad de este como un acto que no se puede asir o documentar: "*Performance's being* […] *becomes itself through disappearance*"[9] (Cit. en Taylor 5).

En este sentido, me parece pertinente pensar a Pompier desde los postulados teóricos de J. L. Austin en relación al lenguaje performativo y los enunciados realizativos. Es interesante y muy sugerente el hecho de que el personaje surja exclusivamente desde el lenguaje y solo exista en cuanto construcción textual, o en el caso de su aparición pública, en el marco de un discurso que lo va consumiendo a medida que este se acerca a su inevitable final. Austin habla de ciertas palabras o enunciados que, en sí mismos, realizan la acción que enuncian: "expresar la oración […] no es describir ni *hacer* aquello que se diría que hago al expresarme así, o enunciar que lo estoy haciendo: es hacerlo" (46). Pompier no es en sí una acción (aunque también podría pensársele como tal), pero sí un ente, cosa o personaje grotesco que surge y existe por y desde el lenguaje. Lihn lo define de esta manera: "No se trata de alguien sobre el cual se hable o se cuente algo, aunque también funcione así, como el sujeto del enunciado, sino que al mismo tiempo Pompier es el 'narrador invisible' o

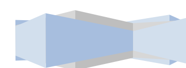


[9] "La existencia de la *performance* […] ocurre en su propia desaparición" (traducción mía).

ausente del texto: el sujeto de quien se habla y quien habla de él son una y la misma máscara" (Lastra 117).

La impronta espectral de Pompier deambula por los recovecos de su discurso y en los intersticios de las fútiles acciones descritas en las novelas donde aparece. El carácter de su presencia se condice bastante bien con las acepciones que la Real Academia Española confiere al término "Fantasmagoría". Ambas, como ha observado Valeria de los Ríos, aluden al "concepto de 'ilusión' como engaño" (14). La primera acepción del término dice: "Arte de representar figuras por medio de una ilusión óptica", la cual refiere a los espectáculos públicos en que se proyectaban imágenes mediante el uso de técnicas previas a la invención de la fotografía y el cine. A partir de esta definición, podríamos pensar a Pompier y su aparición sugerida tras los "toques de maquillaje" de Lihn como una mera ilusión, como una presencia que entra y sale de escena consciente de su condición artificiosa, exacerbada por el aire barroco de su estilo, acorde a aquellas representaciones. Me interesa más aún, para los fines que nos convocan, la segunda acepción que se ofrece para el término: "Ilusión de los sentidos o figuración vana de la inteligencia, desprovista de todo fundamento". Pompier, en este sentido, está vaciado de fundamentos porque su discurso es pura palabrería, representativo –como dice Lihn– de "los usuarios reales de *la cháchara que él es*" (Lastra 121).

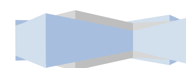
En suma, lo que aquí he querido exponer es una síntesis de la trayectoria de Gerardo de Pompier en la literatura de Enrique Lihn. Su presencia está, como decía al comienzo, en estrecha relación con los procedimientos narrativos del autor, los cuales impugnan las concepciones tradicionales que vinculan el género a un tratamiento descriptivo realista de los contextos y situaciones a las cuales refieren. En este sentido, el orden temporal y espacial, y la coherencia entre el interior de los personajes y las acciones en que se envuelven, se ven trastocados y deconstruidos en los cuentos y novelas de Enrique Lihn, textos de ardua lectura que apelan a un lector atento e informado de las circunstancias en que se inscribe su producción y de los códigos que, entre líneas, remiten a un espacio de significación y complicidad crítica entre emisor y receptor.



Gerardo de Pompier es un personaje que funciona como máscara en la medida en que Lihn cuestiona la noción que identifica a la persona que escribe, es decir al autor real del texto, con el sujeto creado al interior de la literatura. El hacer uso de Pompier como máscara le permite a Lihn desligarse de las responsabilidades de la palabra, proyectando a través de su personaje una crítica mordaz y paródica de los convencionalismos y usos que construyen un discurso hegemónico e institucionalizado que impone una comprensión unilateral de la cultura latinoamericana, "acostumbrada a revolver indiferente en las escrituras de cualquier época y lugar" (Libertella 96). Del mismo modo, el contexto de producción de las novelas de Lihn se refleja en los procedimientos de la ficción para denotar la censura y opresión de un cuerpo social anulado por la dictadura, referido en los vacíos de sentido, supresiones y silenciamientos que se autoimponen estas narrativas.

La artificiosidad, pomposidad y excesiva retórica del discurso de Pompier, sumado a su estilo espectral y fantasmagórico, le potencian un atractivo performático que se resuelve en la teatralidad, aspecto que cruza el proyecto literario de Lihn como una inquietud constante: "pienso que entendí […] la segunda voz de la poesía, dirigida a un espectador" (Lastra 121). La puesta en escena de Pompier funciona acorde al carácter rimbombante y espectacular de su retórica, y prueba notablemente la "virtualidad teatral" (*Id.* 117) que observa Pedro Lastra en la escritura que el Lihn enmascarado proyecta en Pompier.

La apuesta por denotar, en la literatura, las contradicciones del contexto en el cual se desenvuelve y, por consecuencia, las limitaciones de ella misma como sistema referente, explica los dolores de cabeza que puede provocar la lectura a veces ininteligible de los discursos de Pompier y de las novelas de Enrique Lihn. No obstante, se vuelve necesario el decodificar los mensajes subliminales inscritos en ellas como un recordatorio de que las literaturas crean sus propios mundos y que, a partir de esas construcciones, es posible pensar críticamente las carencias y convenciones simbólicas del espacio real en que habitamos. Como cierre de mi intervención, le cedo estas últimas líneas a una certera apreciación de Luis Sánchez Latorre (Filebo): "Lihn no está en el mundo para que le crean o no le crean. Está para crear sus instrumentos de trabajo. El que sea valiente que lo siga" (7).



Bibliografía

Austin, J. L. *Cómo hacer cosas con palabras: palabras y acciones*. 1962. Barcelona: Paidós, 1982. Impreso.

Ayala, Matías. *Lugar incómodo: poesía y sociedad en Parra, Lihn y Martínez*. Santiago: Universidad Alberto Hurtado, 2010. Impreso.

Barrientos, Óscar. "Enrique Lihn: las aristas de un narrador sorprendente". *Mapocho*. 53 (2003): 107-134. Impreso.

Cánovas, Rodrigo. *Lihn, Zurita, Ictus, Radrigán: literatura chilena y experiencia autoritaria*. Santiago: Ainavillo, 1986. Impreso.

De los Ríos, Valeria. *Espectros de luz: tecnologías visuales en la literatura latinoamericana*. Santiago: Cuarto Propio, 2011. Impreso.

"El autor desconocido". *Cormorán*. 1 (1969): 4. Impreso.

"Epistolario". *Cormorán*. 5 (1970): s/n. Impreso.

Lastra, Pedro. *Conversaciones con Enrique Lihn*. México: Universidad Veracruzana, 1980. Impreso.

Libertella, Héctor. *Nueva escritura en Latinoamérica*. Caracas: Monte Ávila, 1977. Impreso.

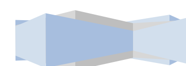
Piña, Juan Andrés. *Conversaciones con la poesía chilena*. Santiago: Pehuén, 1990. Impreso.

Sánchez, Luis. "Ubú Lihn o a tientas y a locas". *Las Últimas Noticias*, 13 de diciembre de 1980: 7. Impreso.

Taylor, Diana. *The archive and the repertoire: performing cultural memory in the Americas*. Durham: Duke University Press, 2003. Impreso.

Valdés, Adriana. "Escritura y silenciamiento". *Mensaje*. 276 (1979): 41-44. Impreso.

Zapata, Juan. "La narrativa de Enrique Lihn: expresión de un referente cultural complejo". *Taller de Letras*. 42 (2008): 23-42. Impreso.



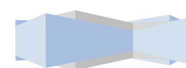
Por um “novo” Machado de Assis: una controversia en la periferia del capitalismo

Eduardo Vergara Torres
Universidad de Chile

Siempre es difícil pensar la relación entre las diversas áreas culturales latinoamericanas. Ana Pizarro ha recurrido a la metáfora de la heteronimia para caracterizar la compleja articulación entre Hispanoamérica y el Caribe, la cultura latina en Estados Unidos, y sobre todo el Brasil. Heteronimia de esas áreas porque “cada una de ellas es América Latina, pero al mismo tiempo no lo es aisladamente” (106). Acto seguido, ella acusa el *andinocentrismo* de una América Latina que “se presume hispana e indígena” (107), excluyendo así la visibilidad de las vastas regiones que esas categorías obturan, y cuya inclusión en el ámbito de nuestros estudios ha sido tan lenta y tan tardía. El del Brasil es un caso paradigmático, y no se pueden desconocer las barreras que lo determinan. Barreras dadas, en el caso de la lengua y la herencia o tradición cultural de su respectivo ascendiente colonial. Contingentes, en el caso del devenir de sus historias internas y sus relaciones bilaterales, que sin duda no han estado exentas de desajustes y desfases.

No es de extrañar, entonces, que esos desencuentros se proyecten en la estructura y orientación de nuestros actuales programas universitarios, desentendidos crónica y dolosamente de una perspectiva regional. Hoy día los llamados Estudios Culturales Latinoamericanos son una disciplina que se cultiva con preferencia, e irónicamente, en los Estados Unidos, surgidos bajo el alero de los *Area Studies* que proliferaron gracias a la racionalidad estratégica de la Guerra Fría.

Estas serías algunas de las coordenadas básicas de nuestra (imperdonable) ignorancia respecto a la literatura y la cultura brasileña en general, agravada por el hecho consumado de la consagración internacional de Joaquim Maria Machado de Assis. Canonización no solo en el marco de la América Latina, sino también en el, digamos, *Panteón* de la narrativa realista decimonónica, en que uno podría ubicar a Flaubert, Dickens, Balzac o Tolstoi. Lo ha venido diciendo la propia crítica brasileña durante ya casi cien años. En su célebre

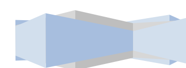


Introducción a la literatura brasileña, Antonio Cândido ensaya una periodización en que la obra de Machado de Assis aparece como un punto de inflexión, como la figura que otorga su impronta a la época en que la literatura brasileña se perfila hacia su *mayoridad*. Incluso, su *Formaçao da literatura brasileira*, que analiza el proceso de maduración de ese sistema literario, culmina con Machado de Assis. A su vez, suele haber consenso respecto a la radical modernidad de novelas como *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), *Quincas Borba* (1891) o *Dom Casmurro* (1899). Así lo atestigua también la exitosa trayectoria de medio siglo de su recepción en la academia norteamericana. No en vano un crítico como Harold Bloom ha acabado incorporándolo, a pesar de todo, en la predeciblemente eurocéntrica lista de sus *Genios*.

Quisiera explorar ahora, a propósito de un texto de "segunda línea" en la obra de Machado de Assis como es *O Alienista*, el hecho que la narrativa machadiana ha ofrecido recientemente un terreno fértil para la disputa entre diversos modos de hacer crítica literaria latinoamericana, una disputa que no estaría exenta de un fuerte componente político, que es el que me interesa destacar en última instancia. De hecho, los estudios más acabados sobre el texto se han producido solo en los últimos dos años. *O Alienista* se ha convertido en un eje para la reflexión y la reinvención contemporánea del conjunto de la obra de Machado de Assis en particular, y quizás de la modernización brasileña en general. Y esa reinvención se está desarrollando de un modo abiertamente polémico.

Haré una presentación del texto en primera instancia, para luego ilustrar el conflicto entre esos modos diversos de la crítica a través de dos publicaciones: el capítulo dedicado a *O Alienista* por el chileno Grínor Rojo en el volumen *Clásicos Latinoamericanos. Para una relectura del canon* (2011), y el estudio *O Altar & o Trono* (2010), del académico brasileño de la Universidad de Texas, Iván Teixeira.

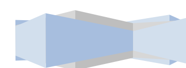
El cuento transcurre en Itaguaí, una localidad existente hasta la actualidad, ubicada a 73 km. de Río de Janeiro. En un punto relativamente indeterminado de la época colonial, el psiquiatra Simón Bacamarte, "hijo de la nobleza de la tierra y el más grande de los médicos del Brasil, de Portugal y de las Españas" (45) desembarca en su pueblo natal de Itaguaí e



instala un hospicio para alienados que será conocido como la Casa Verde. Bacamarte parte ensayando una primera definición de la locura: loco es aquel en quien se verifica una desviación del perfecto equilibrio de las factultades mentales. Como a cualquiera le consta, el perfecto equilibrio mental no pasa de ser una excepción en la vida social, y Bacamarte es tan tenaz y exhaustivo como para hallar rasgos de desequilibrio, de locura, en las cuatro quintas partes de la población, incluyendo los alrededores. Al cabo de un tiempo, todos acaban recluidos forzosamente en la Casa Verde, para perplejidad de los pocos restantes.

Con sagacidad, Michael Wood ha señalado que *O Alienista* establece "una serie de paralelos irónicos con la historia europea –o, más precisamente, con la historia de Francia, vista como modelo de la historia universal. En Itaguaí vemos la era de la razón, el surgimiento del despotismo, el descontento, la revolución, la represión y la restauración, todo ligado al asilo de locos cada vez más poblado de Bacamarte." Habría que agregar las evidentes alusiones a la historia de la psiquiatría en particular. Esto porque la expansión y las acciones persecutorias del psiquiatra acaban gatillando un violento conflicto político entre el pueblo, comandado por un caudillo, y el Ayuntamiento, apoyado por las fuerzas militares de Río de Janeiro. El conflicto concluye con la restauración del *statu quo*, a lo que sigue una medida inaudita de parte de Bacamarte: bajo la sospecha de que la patología mental no puede estar tan generalizada, acaba liberando a todos los supuestos locos, los desequilibrados. En adelante se dedicará a la persecución de la minoría equilibrada: los honestos, los austeros, los humildes, los sinceros. Todos son sometidos a una terapia que busca restablecer el equilibrio entre la virtud y la depravación. Eso, hasta que finalmente, atormentado por las dudas que este nuevo planteamiento suscita, Bacamarte descubre en sí el único caso de absoluta rectitud moral que caracterizaría a la conducta patológica, y resuelve internarse. Solo, abandonado en la Casa Verde, muere unos meses después.

O Alienista apareció entre octubre de 1881 y marzo de 1882 en la revista para señoras *A Estaçao*, y fue recogido posteriormente en la compilación de cuentos *Papéis Avulsos*. Para John Gledson, ese volumen es al cuento lo que *Memorias Póstumas de Bras Cubas* es a la novela: un salto cualitativo en lo que respecta a la experimentación formal y a la



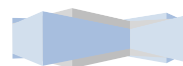
radicalización de la ironía como modo de enfrentar las contradicciones propias de la modernización brasileña (Gledson 1998).

Creo que esa síntesis pone ya de relieve los elementos que han hecho de *O Alienista* un referente tan fértil y problemático para la crítica actual. *O Alienista* cuestiona satíricamente la imposición de una frontera arbitraria entre la razón y la locura, y llega a desmontar la autoridad del aparato institucional que la sanciona y la administra. Desde allí se proyecta una relación cómplice entre ciencia y poder, característica de las sociedades modernas, cuya manifestación local bien podría ser el Positivismo decimonónico. A otro nivel, el texto escenifica la desquiciada estructura de desajustes que caracteriza el proyecto de modernización en Brasil y en toda Latinoamérica. También está en *O Alienista* el desnudamiento de las aporías de la racionalidad moderna, ese pesimismo escéptico que hoy tiende a ser leído con las herramientas de la desconstrucción.

En fin, la profundidad de los problemas que Machado de Assis pone en juego ha llegado a producir un bullente corpus de relecturas y reapropiaciones, tanto de parte de la crítica como de otras disciplinas: hoy por hoy, existen versiones musicalizadas, cómics, adaptaciones teatrales, televisivas y cinematográficas; también cortometrajes caseros y profesionales, versiones infantiles ilustradas, y un largo etcétera. Analizar el devenir y la naturaleza de esas relaboraciones es aun un trabajo pendiente.

Como es de esperar, las lecturas más recientes se han centrado en el desmontaje de las relaciones de poder que el privilegio del poder psiquiátrico, a través de Simón Bacamarte, llega a instalar en el pequeño pueblo de Itaguaí. No sin ironía, Roberto Schwarz hacía notar hace pocos años que la obra de Machado de Assis "no solo no oponía resistencia, sino que parecía hecha a propósito para ilustrar el repertorio de las teorías recientes" (Shwarz, *Leituras* 62). Los dos trabajos que he citado no se abstienen, por supuesto, de ese tipo de análisis, pero tienden hacia objetivos más ambiciosos.

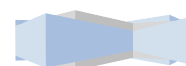
Iván Teixeira llega a la publicación de *O Altar & o Trono* tras una trayectoria de trabajo en que ha procurado, entre otras cosas, releer a Machado de Assis en el marco de la llamada



Poética Cultural o *Nuevo Historicismo*, un enfoque de la crítica angloamericana que surge a finales de los años ochenta, y que plantea nuevos modos de pensar la relación entre las textualidades literaria e historiográfica. El mismo Teixeira la propone como una "tercera vía" para los estudios machadianos. La resonancia política del término es maliciosa a propósito. Se trataría de una tercera vía en la medida que se opone a un enfoque "universalizante" característico de su reapropiación en la metrópoli, y se opone a su vez abiertamente al enfoque marxista o neomarxista de Roberto Schwarz y John Gledson, posiblemente los dos críticos más importantes para los estudios machadianos, desde hace décadas.

¿En qué consiste la Poética Cultural? Según Teixeira, es un tipo de análisis que procura investigar los mecanismos por los que las diversas instancias de la cultura se articulan para hacer posible la producción de sentido. En otros términos, la poética cultural de una determinada formación histórica es la "base interdiscursiva que posibilita la creación de los saberes, los valores, los protocolos y las convicciones de una colectividad" (29). El texto literario habría de entenderse no como "reflejo" de una realidad determinada (social, histórica o económica), sino como parte orgánica de la cultura, a la vez producto e intervención (a veces, intervención polémica) en el dominio de las producciones simbólicas. Y solo en ese dominio.

La investigación de Teixeira procura, entonces, reconstruir el complejo discursivo y el horizonte de expectativas característico de la época en que se publica *O Alienista*, especificando los repertorios simbólicos que confluyen en su elaboración por parte de Machado de Assis. Enfatiza las condiciones de esa producción, al arrojar luz sobre su trayectoria en el periódico femenino *A Estação*. Analiza los procedimientos literarios en la caracterización de situaciones y personajes. Recoge debates relevantes de la época que confluyen en la formación del imaginario específico del relato, como la llamada *Questão Religiosa*, las revueltas sociales del periodo Regencial, o la incipiente medicalización del discurso social, hacia el fin del reinado de Pedro II. El impecable rigor de su trabajo documental logra una caracterización verosímil de la matriz simbólica en que la textualidad

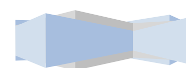


de *O Alienista* germina, y en la que interviene crítica, satíricamente, con la particular mirada de Machado de Assis.

El proyecto de Grínor Rojo, por otro lado, es significativamente distinto. La lectura del académico chileno trabaja con herramientas de los Estudios Culturales, tanto para caracterizar la índole polémica del texto machadiano en su contexto histórico, como para recuperar la vigencia de su escepticismo irónico. En concreto, se trata de leer *O Alienista* como alegoría en clave satírica no solo del auge liberal-positivista en el Brasil finisecular[10], sino de la estructura entera de los proyectos modernizadores latinoamericanos, cuyos desajustes y abusos tecnocráticos se manifiestan no solo en esa coyuntura histórica particular; también crónicamente en repetidas escenas de nuestra historia social, y aun hasta el día de hoy. E incluso, lo que Rojo busca con su lectura no es la denuncia reiterativa y obvia de una relación abstracta entre Ciencia y Poder. Se trata, en última instancia, de "la *relación orgánica* que *un cierto tipo de intelectual latinoamericano* (…) establece con los dueños del poder" (154). Simão Bacamarte encarnaría prototípicamente ese intelectual orgánico, y el *locus* de ese Poder estaría en el tercer plano del relato, en el trasfondo de las tragicomedias políticas de Itaguaí, como una presencia que apenas se evoca, pero cuya gravitación es siempre decisiva: la oligarquía terrateniente, los misteriosos "principales de la tierra".

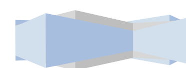
En un marco como el de los Estudios Culturales Latinoamericanos, que nunca deja de poner en práctica y hacer explícitos sus posicionamientos políticos, Rojo aboga por una lectura de esos *clásicos* que recoja "lo mejor que el postestructuralismo y el postmodernismo nos ofrecen: la certidumbre de la incertidumbre, la convicción de que la conciencia que el texto tiene de sí y declara no es, *no tiene por qué ser*, la frontera definitiva de su potencialidad para significar" (12).

[10] Aunque Rojo no lo menciona, cabe destacar la parodia de la filosofía positivista que Machado de Assis elaboró en *Memórias postumas de Brás Cubas* y *Quincas Borba*. El llamado "Humanitismo", acuñado por el autor, ironizaba con los planteamientos inspirados en Augusto Comte con que la nueva élite económica e intelectual habría de llevar al Brasil hacia la República. Si se cotejan las fechas de publicación, se ve que esa parodia es simultánea a la elaboración de *O Alienista*.



Este proyecto constituye, casi punto por punto, la premisa opuesta a la que guía la investigación de Iván Teixeira, pues si Grínor Rojo apela al "potencial sémico" que agencia un diálogo inagotablemente polémico al interior de la cultura, el primero se enfoca en particularizar las condiciones simbólicas de producción de los artefactos culturales (por oposición, digamos, a sus condiciones materiales), obturando así la actualización contemporánea de esa citada "potencialidad para significar". De hecho, Teixeira ha pretendido explícitamente impugnar otras lecturas de *O Alienista* apuntando a lo que considera "abusos teóricos". El abuso estaría en desnaturalizar las coordenadas de producción y recepción del texto. En su discusión abierta con el método crítico de Schwarz, quien quiso ciertamente leer la obra de Machado de Assis como proyección estética de las contradicciones ideológicas que albergó la modernización brasileña en su seno, Teixera realiza una operación en que la especificación del sentido es, a la vez, su clausura. Uno podría ver en el trabajo de Teixeira un intento de cerrar el campo, en la medida que pretende proteger las fronteras de los estudios literarios, controlando el influjo de otras disciplinas. También como el intento de establecer una lectura anclada en la supuesta perspectiva de los y las lectoras contemporáneas de Machado de Assis, atribuyéndole a esa lectura un privilegio hermenéutico, y posicionándola como la norma con que se mida la validez de todas las posteriores. Ese sería necesariamente el corolario de la noción de "abuso teórico".

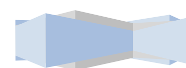
Lo que sugiero es que esa disyuntiva entre la apertura y la clausura del texto puede entenderse, más allá de las divergencias teóricas y metodológicas, como un conflicto que revela el carácter y la dimensión estrictamente *política* de nuestra disciplina. Estrictamente, como la configuración de una disputa por la hegemonía teórica que, por su puesto, va mucho más allá del caso de Machado de Assis. Fue Stuart Hall quien puso de relieve esa dimensión, refiriéndose particularmente a los Estudios Culturales, a sus presupuestos, sus ambiciones y sus metas (Hall 40). Vimos que Ivan Teixeira adopta una noción que llamaría "espiritualizada" de la cultura, al pensarla meramente como el dominio de los símbolos, la esfera autónoma de las producciones simbólicas. Más aun, rehúye la posibilidad de rescatar las proposiciones críticas de Machado de Assis, en su insistencia por remitir el texto al horizonte de expectativas de su época. Resulta curioso que Teixeira esté dispuesto a



considerar *O Alienista* como “uno de los textos más abiertamente políticos” (22) de Machado de Assis, pero se niegue a recuperar en su análisis ese potencial corrosivo y crítico. Algo recuerda aquí la formulación de John Beverley respecto a la emergencia de un tono “neoconservador” en la crítica literaria y cultural latinoamericana (Beverley 72).

Por su parte, en la línea de Cândido, Schwarz y Gledson, Rojo elige un enfoque que conjura esa supuesta autonomía y esa clausura, hallando en lo literario la textura de lo histórico, de lo político y lo social, y privilegiando la potencialidad crítica de nuestra tradición para abastecer una reflexión que la actualiza, revitaliza y enriquece permanentemente.

Lo que he querido hacer al retomar esa preocupación por lo político en este caso, es ilustrar el hecho que *O Alienista*, más que un referente particular de la literatura brasileña o de la obra de Machado de Assis, más que un objeto de estudio, ha acabado convirtiéndose en un terreno clave de disputa, como si su reapropiación en la actualidad pusiera en juego algo esencial para establecer un modo hegemónico de comprender la cultura latinoamericana. La *Poética Cultural* es un enfoque importante en los Estados Unidos desde los años noventa. Aunque su origen se vincula al estudio de Shakespeare y el llamado Renacimiento Inglés, hoy comienza a permear el campo de los Estudios Latinoamericanos. Mencioné la noción del “giro neoconservador” de Beverley para llamar la atención sobre la necesidad de mantener una actitud alerta y crítica en nuestra relación con la academia norteamericana, recordando lo que Jameson alguna vez llamó, con mordacidad, la “sustitución de importaciones literarias y culturales en el tercer mundo” (Jameson 119). La aspiración de alcanzar la hegemonía teórica se agrava ahora por el hecho que, como siempre, la geopolítica de los saberes ha ubicado uno de los polos en los Estados Unidos y el otro en Nuestra América.



Bibliografía

Beverley, John. *Latinamericanism after 9/11.* Durham: Duke University Press, 2011. Impreso.

Bloom, Harold. *Genios: un mosaico de cien mentes creativas y ejemplares*. Bogotá: Grupo Editorial Norma, 2005. Impreso.

Bosi, Alfredo. *Historia concisa de la literatura brasileña*. Mexico: Fondo de Cultura Económica, 2001. Impreso.

Cândido, Antonio. "Esquema de Machado de Assis". *Crítica Radical.* Caracas: Ayacucho, 1991. Impreso.

Cândido, Antonio. *Introducción a la literatura de Brasil.* Caracas: Monte Avila Editores, 1968. Impreso.

Fausto, Boris. *Historia concisa de Brasil*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Economica de Argentina, 2003. Impreso.

Gledson, John. "Os contos de Machado de Assis: o machete e o violoncelo". *Contos: uma antología / Machado de Assis.* São Paulo: Companhia das Letras, 1998. Impreso.

Hall, Stuart. "Estudios culturales y sus legados teóricos". *Trayectorias y problemáticas en estudios culturales. Stuart Hall*. Fuller, Restrepo, Vich y Walsh (eds.), Universidad Andina Simon Bolivar, Pontificia Universidad Javeriana, Instituto de Estudios Peruanos, 2010. Impreso.

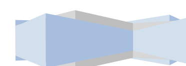
Halperin Donghi, Tulio. *Historia contemporánea de América Latina.* Madrid: Alianza, 2010. Impreso.

Jameson, Frederic. "De la sustitución de importaciones literarias y culturales en el tercer mundo: el caso del testimonio". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 36 (1992): 119-135. Impreso.

Machado de Assis, Joaquim. "El Alienista". *Cuentos.* Caracas: Ayacucho, 1978. Impreso.

Rojo, Grínor. *Clásicos latinoamericanos: para una relectura del canon.* Volumen I. Santiago: Lom, 2011. Impreso.

Pizarro, Ana. "Hispanoamérica y Brasil: encuentros, desencuentros y vacíos." *Acta Literaria* 29 (2004): 105-120. Impreso.

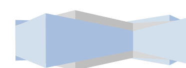


Schwarz, Roberto. *Ao vencedor as batatas.* São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000. Impreso.

Schwarz, Roberto. “Leituras em competição”. *Novos Estudos* 75 (2006): 61-79. Impreso.

Schwarz, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo.* São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000. Impreso.

Wood, Michael. “Entre Paris e Itaguaí” *Novos Estudos* 83 (2009): 185-196. Impreso.



Testimonio y melodrama: movimientos de reflexividad histórica

María Angélica Franken
Universidad de Chile

I Introducción: aperturas y fisuras de género

El melodrama ha sido un género identificado usualmente por y para las masas, y se le asocia una mecánica repetitiva de la exacerbación emocional y patética. Sus proyecciones actuales, retóricas y temáticas, conforman lo que se podría denominar un imaginario melodramático presente en obras artísticas de cualquier tipo y género que no pretenden presentarse como melodramas formalizados (cf. Brooks XV). A su vez, el testimonio, entendido como un género no ficcional que se categoriza en los años 80 y cuyo vínculo con la historia es directo en su afán por narrar la urgencia de una situación de explotación u opresión (cf. Yudice 44), ha experimentado transformaciones desde su categorización y se lo supone, para este análisis, como un género abierto a nuevas vinculaciones con otros géneros ficcionales en un diálogo sobre las aproximaciones subjetivas u objetivas a los procesos históricos de Latinoamérica.

Por lo anterior, este análisis[11] se sostiene sobre la base de posibles relaciones entre ambos géneros bajo el supuesto de que cada uno de ellos genera retóricas particulares para representar los procesos históricos. Por un lado, el melodrama se construye conscientemente desde la subjetividad, la microhistoria, el espacio de la familia/casa, las víctimas -mujeres y niños principalmente-, el sufrimiento y la muerte, y permite la entrada de situaciones de carácter ideológico al espacio de lo íntimo y cerrado. Por otro lado, el testimonio se configura a partir de situaciones de emergencia histórica y pública, y anhela entregar una experiencia subjetiva y personal, pero representativa de una memoria e identidad colectiva (cf. Yudice 44). Entonces, para este trabajo se desea indagar en los dos movimientos contrarios: en el caso del melodrama, lo subjetivo y la microhistoria permite

[11] Este estudio y aproximación al testimonio nace del curso dictado durante el mes de julio y agosto de 2012 en la Universidad de Chile por la profesora Elzbieta Sklodowska bajo el título Caras y contracaras del testimonio latinoamericano: memoria, teoría y poética.

la entrada de lo histórico y político -o tal vez, uno es alegoría del otro; en el caso del testimonio, el nexo objetivo con una historia tangible de opresión -en base a los mecanismos que utiliza este género para su pacto de credibilidad- puede ser configurado con espacios o retóricas que, como ya se mencionó antes, son propias del tratamiento melodramático: intriga amorosa y/o policial, el espacio de la familia/casa, exceso emocional (cf. Monterde 1994), entre otros.

Con el fin de profundizar en los aspectos en común que comparten ambos géneros y en esos movimientos respecto de los procesos sociales y políticos, se quiere trabajar con dos novelas argentinas que fueron llevadas al cine posteriormente.[12] En particular, *La pregunta de sus ojos* (2005) del escritor argentino Eduardo Sacheri que narra la historia de Benjamín Chaparro, recién jubilado prosecretario de un juzgado de instrucción de Buenos Aires que no logra olvidar el irresuelto asesinato de una joven en el año 1974. En esta novela, la trama policial se complementa con los violentos procesos políticos de Argentina y la historia de amor imposible del protagonista. La segunda novela corresponde al testimonio o novela testimonial -pregunta latente del análisis- de Rodolfo Walsh, *Operación masacre* (1957),[13] que relata el cruel asesinato de un grupo de hombres sospechosos de la sublevación del general Valle y Tanco en Buenos Aires el año 1956.

En ambas, es posible seguir una intriga policial acompañada de elementos propios de un imaginario melodramático, sin embargo, la manera de introducir la referencia política y/o histórica es diferente. En estas líneas, no se entra en detalles de algunas nociones elementales del testimonio como su carácter de urgencia y de representación de una verdad vinculada a situaciones de explotación y marginalidad (cf. Yudice 44) como tampoco en los rasgos típicamente asociados a relatos melodramáticos, por ejemplo, triángulos amorosos, intención moralizante, personajes estereotipados, entre otros. Este estudio quiere privilegiar el análisis que vincule el testimonio a una retórica melodramática de la subjetividad y el exceso, a la vez que el registro testimonial a una novela de amores imposibles.

[12] La primera fue llevada al cine el año 2009 por el director argentino Juan José Campanella con el nombre de *El secreto de sus ojos*. La segunda, el año 1973 por Jorge Cedrón con el mismo nombre del texto.

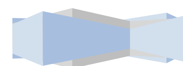
[13] Para este análisis, se estudiará la edición del año 1994 que incluye el prólogo de Osvaldo Bayer y el de Walsh, además de un apéndice (*Operación masacre* en cine) y otros anexos relativos a los epílogos del autor en ediciones anteriores.

Previo al desarrollo, es pertinente mencionar que el género del melodrama ha sido leído en Latinoamérica como una categoría interpretativa de una modernidad que corría paralela a la ciudad letrada (cf. Herlinghaus 12). Por el contrario, el testimonio -canonizado como modalidad literaria "auténticamente" latinoamericana (cf. Sklodowska 1)- se sitúa en el centro de la producción contemporánea de nuestros países. No obstante, ambos géneros han participado en la discusión respecto de los valores estéticos de sus escritos. La incapacidad de conflictividad estética e ideológica que caracterizaría a los relatos o filmes de corte melodramático (cf. Sarlo, *El imperio* 22),[14] los convierten más en material sociológico, aunque también permiten una aproximación literaria respecto de sus retóricas particulares.

En el caso del testimonio, la discusión ha surgido desde una mirada más crítica hacia los estudios culturales y su primacía del valor sociocultural de un texto por sobre el estético (cf. Sarlo, *Mapas* 2001). Por ejemplo, los estudios sobre el testimonio de John Beverly destacan el carácter desestabilizador e ideológico de este, y la literariedad es un aspecto irrelevante (cf. Sklodowska 82) o menos decisivo en la producción testimonial. El debate señalado es pertinente para el análisis de *Operación masacre*, puesto que más allá del diálogo de si entra o no dentro de la ambigua categoría de novela testimonial,[15] sí se vale de técnicas narrativas asociadas a la literatura. Sin embargo, el valor del texto no radica en su exploración estética -bastante simple-, sino en el significado detrás de la opción por un formato literario y periodístico para dar cuenta de hechos ocurridos en Buenos Aires durante el mes de junio del año 1956.

II Tensión entre subjetividad/objetividad: verosímil testimonial

En este apartado, se desarrolla la oposición objetividad y subjetividad en relación a la figura del autor/narrador en *Operación masacre* a diferencia de *La pregunta de sus ojos*, su valor como testigo de los hechos de sangre y la posición geográfica y simbólica desde



[14] Específicamente, me refiero al análisis que hace Beatriz Sarlo de folletines argentinos de inicios del siglo XX en su libro *El imperio de los sentimientos* (1980).
[15] Para entrar en más detalle sobre este debate, se recomienda leer el capítulo "Testimonio ante la crítica" en *Testimonio hispanoamericano. historia, teoría y poética* (1991) de Elzbieta Sklodowska.

donde construye su discurso denunciante. Varios estudios sobre el testimonio se han dedicado al tema del testigo en torno a las preguntas: quién habla, quién puede hablar, puede haber un testigo no presencial, entre otras. En este sentido es que *Operación masacre* adquiere valor crítico. Como Rodolfo Walsh no es testigo ocular (cf. Hartog 16) de los hechos ocurridos, debe recurrir al espacio de la literatura para dar cuenta de la verdad de éstos (cf. Nofal 67). Se posiciona como un tercero que no es testigo directo, pero sí asume el desafío de ir tras la historia. Esto último es destacado por Osvaldo Beyer en el prólogo: "Él tampoco es un héroe de película sino solamente un hombre que se anima; sí, al hablar de otro, Walsh se está descubriendo a sí mismo" (Walsh 11). De hecho, afirma que él pasa de ser testigo a más bien un personaje de ficción (*Id.* 12). Desde un inicio, Walsh se sitúa en una entrecrucijada personal. Afirma no interesarle Perón ni la revolución, sino la literatura fantástica y la escritura de cuentos policiales (*Id.* 17); no obstante, no logra evadirse de la "violencia [que] le ha salpicado las paredes" (*Id.* 19). Es finalmente "el azar lo que me ha puesto eso ante los ojos" (*Ibíd.*), un material novedoso que no puede dejar de lado en su calidad de periodista.

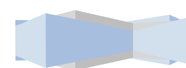
Ahora bien, Walsh se configura como una figura autorial compleja: es narrador, testigo indirecto, editor, detective, periodista, y asume, por momentos, una voz omnisciente que delata su manejo metarreflexivo e irónico del género testimonial (cf. Sklodowska 164) o, por el contrario, un oficio de principiante. En el prólogo -paratexto[16] fundamental del género testimonial- asume la manipulación y admite que la verdad no está solo revelada, sino construida (cf. 168). Esta afirmación de una rearticulación del material histórico no se aleja de otros testimonios latinoamericanos -veáse prólogo de *Biografía de un cimarrón* (Miguel Barnet, 1966) o *Me llamó Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia* (Elisabeth Burgos, 1985)-; sin embargo, la diferencia con éstos radica en que Walsh asume un ejercicio escritural en crisis y opta por una retórica del exceso emocional y corporal, y el predominio de lo íntimo/familiar, aspectos claves de un imaginario melodramático (cf. Monterde 1994). En sus descripciones de la vida cotidiana de los personajes asesinados, destaca elementos que sitúan a ellos dentro del espacio de la casa y la familia:

[16] Los prólogos son paratextos claves en los relatos testimoniales porque cumplen la función de guiar al lector en su lectura (cf. Sklodowska 7). A su vez, éstos ponen en evidencia la manipulación, más o menos consciente, que hay detrás del texto que busca aparentemente dejar hablar a otros (cf. 51).

> Después conversó con la preferida Elena, de once años -alta y espigada para su edad, grandes ojos pardos-, le contó algo de sus andanzas mezclado con algo de fábula risueña, y la interrogó con preocupación, con miedo, con ternura, porque, la verdad, se le hacía un nudo en el corazón cada vez que la miraba, desde que estuvo presa (Walsh 32).

El narrador describe la unión afectiva del personaje Carranza hacia una de sus hijas; sentimientos que dentro de la lógica testimonial son imposibles de evidenciar -cuando no son los propios testigos los que atestiguan- y forman parte de la imagen que Walsh se armó a partir de comentarios de los sobrevivientes y familiares. Luego, este narrador/detective continúa privilegiando un tono íntimo para construir la semblanza de Carranza: "Después acostaron a los chicos y quedaron solos, él y Berta. Ella le habló de sus penas, de sus preocupaciones. ¿El ferrocarril no les quitaría la casa, ahora que él estaba cesante y prófugo?" (Walsh 33). Tras leer estas líneas, se cuestiona el verosímil testimonial o lo que se entiende por las leyes establecidas de este género (cf. Metz 20). Sin duda, la subjetividad es parte del relato de las víctimas que hablan desde su dolor. Pero en este caso ellos no hablan, Walsh habla por ellos, por los ya muertos, y construye una imagen heroica enfatizando no su valor como ciudadanos argentinos -dígase sujetos históricos-, sino como padres y parejas.

A la vez que priman los dilemas y espacios del mundo familiar, se refuerza un lenguaje sentimental que enfatiza la fatalidad de los hechos y la injusticia que recae, desde la perspectiva del narrador, sobre las víctimas: "Hubiera querido ser algo en la vida, Vicente Rodríguez. Está lleno de grandes ideas, de grandes ademanes, de grandes palabras. Pero la vida es feroz con gente como él […] Nada es como él lo imaginaba" (Walsh 71). Este tono dramático propio de la voz de las víctimas del verosímil testimonial, pero no necesariamente del editor o compilador, se repite en la segunda parte del libro titulada "Los hechos". El mismo título alude a su carácter aparentemente más objetivo –nótese que la tercera parte se titula "La evidencia"-, no obstante, se mantiene el tono sensacionalista unido ahora al contexto político en una suerte de intriga policial. Es relevante para este



análisis la descripción de la masacre misma a través de un lenguaje intenso y dramático que visualiza también una estética corporal que es propia de la retórica melodramática (cf. Herlinghaus 25): "Carranza se da vuelta, con el rostro desencajado. Se pone de rodillas frente al pelotón. -Por mis hijos…-solloza- Por mis hi…Un vómito violento le corta la súplica" (Walsh 127). La descripción trágica de la masacre opera con un lenguaje muy visual que abre la sobreexposición corporal del cual se vale el autor para provocar conmoción: "Sobre los cuerpos tendidos en el basural, a la luz de los faros donde hierve el humo acre de la pólvora, flotan algunos gemidos. Un nuevo crepitar de balazos para concluir con ellos […] - ¡Mátenme! ¡No me dejen así! ¡Mátenme!" (*Id.* 129).[17]

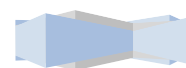
En el caso de la novela argentina *La pregunta de sus ojos* (2005) de Eduardo Sacheri el ejercicio analítico expuesto es exactamente el contrario puesto que el texto es asumido y leído, desde un principio, como ficción; no obstante, las reflexiones del narrador y el uso de un código jurídico intentan precisamente darle un valor testimonial para representar los hechos de dictadura en la Argentina de los años 70. Al igual que en *Operación masacre*, desde un inicio, el narrador protagonista llamado Benjamín Chaparro afirma también identificación emocional, en este caso, hacia la historia de Ricardo Morales: "[…] como si me diera la oportunidad de ver reflejados, en esa vida destrozada por el dolor y la tragedia, los fantasmas de mis propios miedos" (Sacheri 17). Para olvidar un amor imposible que lo atormenta, él opta por el oficio de escritor, pero se encuentra con el problema de la representación de la verdad: "La solución que encontré fue escribir sin inventar nada, es decir, narrar una historia verdadera, algo de lo que yo hubiese sido, aunque indirectamente, testigo" (*Id.* 21). Se dedica, entonces, a narrar "una tragedia de la que ha tenido el dudoso honor de ser una mezcla de testigo y protagonista" (*Id.* 73): la brutal violación y asesinato de Juliana Colotto, y la particular venganza de su marido.

En esta novela, se realiza a nivel ficcional el mismo ejercicio que Walsh asume en la construcción de su testimonio: el dilema de tener que rellenar ciertos vacíos de la historia; acción que para ambos escritores -Walsh y Chaparro en niveles ficcionales distintos- no le

[17] Es clave para entender este lenguaje calificado como excesivo y corporal que permite una visualidad notable, la adaptación fílmica de Jorge Cedrón del año 1973. El cineasta muestra la masacre sin velos, y los planos medios y primeros planos de los asesinados reafirman la opción de él por una retórica del exceso.

resta verdad al relato. De hecho, el narrador omnisiciente de algunos capítulos de *La pregunta de sus ojos* intenta reafirmar el trabajo testimonial de Chaparro: "Los personajes que ha creado se parecen insólitamente a los seres de carne y hueso que él conoció, y esos personajes han dicho y hecho, mal que mal, las cosas reales que esos seres hicieron y dijeron" (Sacheri 187). En esta obra, hay un metareflexión sobre el mismo ejercicio de la creación de una novela con matices autobiográficos -Chaparro escribe sobre lo vivido y visto- que busca, al mismo tiempo, discutir sobre el referente directo con la realidad, y la supuesta "transparencia" de mensaje (cf. Sklodowska 7) que es propia del género testimonial. Incluso se podría indicar que el trabajo periodístico/detectivesco de recopilación de material y memorias que realiza el escritor de carne y hueso Walsh equivale al de Benjamín Chaparro, y su vida personal también se confunde y reconstruye con la de sus protagonistas ficcionales.

En este intento de la novela *La pregunta de sus ojos* de que el lector entre en el mismo pacto de credibilidad del testimonio -lo que se me cuenta es verdad, el retrato de la situación argentina es fiel-, Sacheri recurre a la descripción de personajes públicos, hitos históricos y lugares reales de un mapa urbano reconocible por el lector. Significativo es el uso de una terminología judicial que intenta crear ese efecto de verdad. De hecho, la nota del autor al final de la novela problematiza precisamente esta mezcla de códigos y barreras ficcionales. Este reconoce sus conocimientos sobre los mecanismos judiciales y afirma que escribió esta historia a partir de la liberación de un convicto; no obstante, indica que "la historia que se narra en estas páginas es entera ficticia, como lo son todos sus personajes" (Sacheri 316). Resulta paradójica esta sentencia si desde un principio la novela se instala como relato ficcional. Ahora bien, él mismo establece la ambigüedad de estas barreras cuando afirma que "en cuanto a la sangrienta Argetina de los años setenta, que de tanto en tanto se asoma como telón de fondo de estas páginas, ojalá fuese igual de ficticia, igual de inexistente" (*Id.* 317). En este sentido, esta nota del autor aporta a nivel paratextual lo mismo que el prólogo a un testimonio, en la medida que problematiza la mediación y la manipulación de un contenido de verdad que es representado y relatado por un sujeto de carne y hueso en el caso del testimonio, o por uno mediado en el caso de la novela. En resumen, el lenguaje judicial trata de otorgar mayor objetividad -la supuesta evidencia- a la

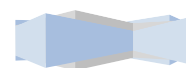


historia, pero esta novela trata de la imposibilidad de contar la verdad o la historia con mayúscula, porque inevitablemente la vida de Chaparro confluye en la de Morales y Gómez, como la vida de Walsh en la de sus víctimas y, años después, en la de Argentina.

III Conclusiones: reflexividad histórica

Como se mencionó antes, la novela testimonial de Walsh ha sido leída como novela (cf. Sklodowska 153), pero analizada bajo los parámetros del testimonio. Las técnicas de ficción de las que se vale, "recreación dramática de diálogos, retratos psicológicos […] combinación de conjeturas narrativas con citas directas, etc." (*Id*. 171), problematizan el verosímil testimonial de que lo narrado es fiel reflejo de los dichos de las víctimas protagonistas. Walsh no es un compilador de citas, sino un portavoz consciente (cf. 170) que construye una historia con las estrategias de la literatura, y con espacios y retóricas asociadas a otros géneros discursivos, en este caso en particular, del melodrama que se difumina en un imaginario melodramático de gestos y excesos. Por el contrario, Sacheri en un nivel y Chaparro escritor en otro, busca que su relato sea lo más creíble posible, y para ello, se vale de ciertas estrategias que se han asociado más al verosímil testimonial: la mención de lugares y fechas específicas, certificados y procesos judiciales, la metarreflexión sobre el proceso escritural, e incluso una nota de autor al final de la novela.

Ahora bien, ninguna de las dos obras ahonda con mayor detalle en el trasfondo histórico y político de Argentina, sino que se centran en dilemas de corte íntimo y familiar. *Operación masacre* visualiza el azaroso e injusto asesinato de un grupo de argentinos que desconoce su papel en el mapa subversivo contra los militares. *La pregunta de sus ojos* poetiza la historia de amor de un jubilado subsecretario y ahora escritor que une su vida triste a la de otros hombres que no superaron sus amores imposibles. La historia de dolor e injusticia de Argentina en los años 50 y luego en la década de los 70, es solo el trasfondo. No obstante, tanto Walsh como Chaparro quieren contar y denunciar como testigos indirectos una realidad que les parece trágica. En relación a lo anterior, cabe preguntar si quizás la diferencia entre las dos obras radica exclusivamente en el grado de preocupación por una forma estética, claramente mayor en la novela de Sacheri, o bien en la elección de un



género específico que altera desde un inicio el verosímil y el pacto de credibilidad de los lectores.

En relación al análisis genérico, cabe señalar que el melodrama siempre optará por la subjetividad y el exceso, y el testimonio debe cuidar sus barreras ficcionales si no quiere alterar este verosímil latinoamericano y pacto de credibilidad, puesto que el valor ideológico de este género radica, al parecer, en la "transparencia" de su mensaje (cf. Sklodowska 7). No obstante, una nueva perspectiva analítica del testimonio puede estar, sin dudad, en la apertura a establecer híbridos con otros géneros literarios. Por lo mismo, este trabajo puede ampliar y profundizar las interrogantes aquí planteadas en torno al verosímil, a la representación de la verdad, a la figura compleja del autor manipulador, a los mecanismos para causar conmoción e identificación en un público lector -aspecto a mi parecer menos trabajado en la crítica académica-, y a la presencia de una intriga policial y amorosa que vincula las pequeñas historias con una realidad política particular.

Bibliografía

a) Básicas

Sacheri, Eduardo. *La pregunta de sus ojos*. Buenos Aires: Alfaguara, 2010. Impreso.

Walsh, Rodolfo. *Operación masacre*. Buenos Aires: Planeta, 1994. Impreso.

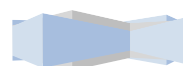
b) Consulta

Beverly, John y Zimmerman. *Literature and politics in the Central American Revolution.* Austin: University of Texas Press, 1990. Impreso.

Brooks, Peter. *The Melodramatic Imagination*. Estados Unidos: Yale University Press, 1976. Impreso.

Hartog, Francois. "El testigo y el historiador". *Estudios sociales*. 21 (2001): 9-27. Impreso.

Herlinghaus, Hermann, comp. "Prólogo: lagunas filosóficas, aporías estéticas, pistas culturales". *Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama e intermedialidad en América Latina*. Santiago: Cuarto Propio, 2002. Impreso.



Metz, Christian. “El decir y lo dicho en el cine: ¿hacia la decadencia de un verosímil?”. *Lo verosímil*. Coord. Eliseo Verón. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, 1970. Impreso.

Monterde, José Enrique. “Dossier: Melodrama”. *Dirigido por*. 223 (1994): 50-67. Impreso.

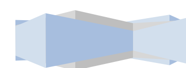
Nofal, Rossana. “Operación masacre y la fundación del testimonio”. *Stockholm Review of Latin American Studies.* 7 (2011): 57-70. Impreso.

Sarlo, Beatriz. *El imperio de los sentimientos*. Buenos Aires: Norma, 2004. Impreso.

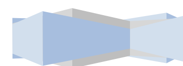
——. “Los estudios culturales y la crítica literaria en la encrucijada valorativa”. *Mapas culturales para América Latina: culturas híbridas -no simultaneidad- modernidad periférica*. Comp. Sarah de Mojica. Bogotá: Centro Editorial Javeriana, 2001. Impreso.

Sklodowska, Elzbieta. *Testimonio hispanoamericano. historia, teoría, poética*. New York: Peter Lang, 1991. Impreso.

Yudice, Georg. “*Testimonio* and posmodernism”. *The real thing*. Ed. Georg M. Gugelberger. Durham & London: Duke University Press, 1996. Impreso.



TENSIONES ENTRE FICCIÓN, MEMORIA Y DISCURSO INSCRITAS EN LATINOAMÉRICA



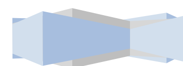
La teoría del referente en *Camisa Limpia*, de Guillermo Blanco.
Una aproximación a la novela de temática histórica en Chile.

Natalie Díaz López
Becaria Conicyt de Magister Nacional
Universidad de Santiago de Chile

1. Introducción

El creciente auge de la novela histórica en las narrativas hispanoamericanas, y la construcción teórica en torno a sus modalidades, tendencias y categorías que permiten definirla y distinguirla de otros fenómenos similares, hacen particularmente interesante la lectura de determinadas novelas que a partir de la segunda mitad del siglo XX han venido perfilando un discurso crítico respecto de las versiones que hemos heredado acerca de los acontecimientos históricos en nuestro continente, aquello que llamamos comúnmente "la historia oficial". Observaremos cómo en la novela *Camisa Limpia* de Guillermo Blanco se evidencia gran parte de los rasgos que Antonia Viu propone para analizar las variantes de novela histórica reciente en Chile, a partir de lo cual planteamos su lectura como una novela que problematiza de manera crítica las omisiones que la historiografía ha presentado en torno a ciertos personajes históricos, como es el caso de Francisco Maldonado de Silva. En la obra, el problema del referente literario está dado por la dualidad entre el referente empírico – dicho personaje histórico – y el referente alegórico e histórico más inmediato, pero mucho menos evidente. Observaremos también cómo la estrategia de ficcionalización de la historia a partir de estos dos referentes, permite establecer un discurso crítico no solo en torno al pasado, sino también al presente histórico más inmediato, y que corresponde a su contexto de producción.

Es interesante observar cómo en *Camisa Limpia* se presenta una narración cuyo referente empírico es el personaje Francisco Maldonado de Silva, médico judío de origen portugués, pero cuyas vivencias – la experiencia de ser perseguido y asesinado por la Inquisición a causa de sus creencias religiosas – pueden relacionarse alegóricamente con las de otras



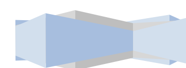
personas que han vivido otras "historias" de persecución ideológica, como las que tuvieron lugar en la dictadura política chilena experimentada entre los años 1973 y 1989. De esta manera, resulta interesante también analizar el modo en que esta novela histórica se perfila como una obra simbólica y de variadas interpretaciones, y en la cual puede reconocerse al menos dos referentes: el referente empírico (histórico) y el referente alegórico, que corresponde a ese referente histórico "más inmediato" al que se refiere Antonia Viu al hablar de las novelas históricas chilenas publicadas a partir de los años ochenta.

2. Lecturas de *Camisa Limpia*

Rodrigo Cánovas y Jorge Scherman leyeron la novela como una reescritura de la Pasión de Cristo. En cierto modo, esta línea interpretativa tiene también sustento teórico, dadas las evidentes relaciones metafóricas entre los calvarios de Maldonado y Jesucristo. En su análisis comparativo con *La gesta del marrano*, de Marcos Aguinis, los autores plantean que esta novela histórica fue escrita, desde el contexto de la dictadura militar chilena, como una "denuncia del espíritu maquiavélico de la modernidad, que tiene como uno de sus modelos fundadores la Inquisición" (32). Este trabajo, en cambio, pretende focalizarse específicamente en el problema del referente, ya anunciado con anterioridad.

Según plantea Antonia Viu en su estudio acerca de la novela histórica más reciente en Chile, un rasgo importante de estas novelas es la recurrente alusión a referentes históricos mucho más inmediatos, mediante una construcción alegórica que forma parte del discurso crítico tras el enunciado. De este modo, Viu explica que

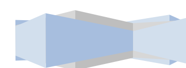
> Si bien un eje importante de las novelas chilenas lo constituye también la relectura de momentos fundacionales o la revisión de la historia desde una ontología compartida por las novelas escritas en otros países latinoamericanos, existe una preocupación evidente por explorar el origen de rasgos culturales, dinámicas de poder que podrían explicar un pasado mucho más inmediato, como la fractura que significa la interrupción de la democracia a principios de los setenta (20).



En este sentido, parece claro que la estrategia de alegorización de los referentes históricos manifiesta también un interés por mostrar las conexiones que las dinámicas de instauración del poder en América y Chile poseen con otros momentos históricos más actuales, revelando así una suerte de explicación de los sucesos más recientes a partir de las dinámicas que desde la colonia han sido instaladas como mecanismos de dominación a través de distintas modalidades de represión y persecución de lo "ideológica y culturalmente distinto". Desde esta perspectiva cabe destacar que las afirmaciones de Viu plantean una condición casi inherente de las novelas chilenas publicadas desde los años ochenta, y que consiste en recurrir a referentes históricos coloniales e inmediatos de manera simultánea, lo que puede evidenciarse, como veremos, muy claramente en la novela de Guillermo Blanco.

Según plantea la autora, el significado del texto se construye en un diálogo con el lector (Viu, 2007). Probablemente a esto se refiera Guillermo Blanco en el epílogo a *Camisa Limpia*, incorporado en su segunda edición del año 2000, donde manifiesta algunas relaciones de contextualización de la lectura, aunque no impositivas, que vinculan estas dictaduras *religiosa* y *política* que constituyen los dos referentes que hemos propuesto para *Camisa Limpia*, la Inquisición durante la colonia, y la dictadura militar en Chile durante los años 70 y 80:

> Esencial fue examinar innumerables transcripciones o relaciones de causas contra herejes o judíos, porque me compenetraba de esa lógica enferma que llegó a engendrar *monstruos de la razón* como las demás inquisiciones (porque no hubo la nuestra tan solo: Calvino tuvo la suya, desaforada, y Enrique VIII de Inglaterra, y…). De acuerdo con mi manera de apearme, debía asimilar esa lógica, sentirla más que solamente conocerla. Porque en una novela no es cuestión de dar explicaciones sino de generar sensaciones. Ni datos ni notas al pie ni introducciones a. Hechos, gente viva (283).



Efectivamente, hay algunas marcas textuales en la novela que hacen ineludible dichas relaciones de contextualización, sobre todo en la construcción de un ambiente de terror que

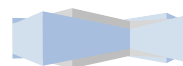
experimentan los seres humanos al ser perseguidos por tener ideologías y creencias distintas al que posee la *figura de poder*, sea esta religiosa o política. En estos contextos de violencia, los sentimientos de impotencia que experimentan los personajes resultan particularmente similares, como puede ejemplificarse en el episodio en que Francisco increpa a su hermana Isabel, quien trata de convencerlo de que se retracte de sus creencias ante la Inquisición:

> ¿No ves la sangre que derraman por todas partes? ¿Esa es la ley justa? ¿No ves cómo obran a escondidas, cómo encarcelan y oprimen y torturan? ¿No ves el mal que Ellos hacen bautizándolo de bien? Están contra la vida. La cercan, la encierran, la ahogan. Esa unidad maldita que tratan de imponer ¿qué es? La muerte de la vida, o un vivir en el vientre de la muerte. Ese orden y esa tranquilidad de la apariencia que construyen… (Blanco 104).

De este modo, y aunque convengamos en que el rol del lector frente a la significación opera también desde otros conocimientos y factores de contextualización, la propuesta de lectura que involucra estos dos referentes tiene efectivamente un asidero teórico, en virtud de los planteamientos de Antonia Viu, pero sobre todo a partir de lo que empíricamente podemos corroborar en la lectura, en donde se evidencias las abundantes metáforas que permiten vincular estos dos contextos históricos.

3. El referente o los referentes

En su artículo "Hacia una teoría del referente literario", Thomas Lewis propone una alternativa de análisis literario que recoge elementos de las teorías marxista y semiótica, los que permiten abordar de manera apropiada el tema del referente en obras como *Camisa Limpia*. Por una parte, toma de la teoría semiótica la idea de que el referente puede ser "leído" mediante la construcción de códigos culturales, planteando que "ningún referente individual ni complejo referencial específico puede ser citado o codificado sin recurrir a entidades semánticas culturalmente simultáneas o paralelas, aunque no idénticas" (150). Por otra parte, y desde la teoría marxista, propone que el referente es también una unidad ideológica, y por tanto, subjetiva: "el referente circunscribe una unidad ideológica y que,



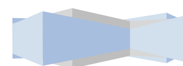
como tal, indica un sector de la realidad cultural desde el punto de vista de una impureza representacional […] en otras palabras, el referente del texto queda como genuinamente constitutivo y sintomáticamente deformativo de su realidad histórica" (*Ibid.*).

En consecuencia, se puede definir este referente literario como "una unidad ideológico-cultural que, en virtud de su relación necesaria, pero no representada, con otras unidades culturales no idénticas, proporciona –a modo de una ausencia dialéctica- los requisitos materiales para un entendimiento conceptual de ciertas características del texto y también de la estructura de la realidad histórica a la que el texto alude" (*Ibid.*).

De acuerdo también con los planteamientos de Fernando Aínsa, el discurso ficcional es "plurisémico y equívoco", en tanto el referente puede configurarse en varios niveles de significación. Lewis también da cuenta de este rasgo propio del referente, al definir la obra literaria como "una especie de hipercódigo, que reúne en sí mismo una multitud de subcódigos, algunos de los cuales ejercen dominio y disfrutan de cierta estabilidad con respecto a los otros, que aparecen como incipientes, declinantes o 'reprimidos' a través de varios mecanismos formales" (154).

Dadas las condiciones aquí planteadas, podemos establecer un primer criterio que define al referente como plurisémico, y en este sentido, Lewis prefiere hablar de una teoría de *los referentes*: "el texto como poseedor de multitud de referentes que corresponden a la presencia de múltiples y conflictivos sistemas de extensión parcial. Así […] una teoría del referente debe, en principio, mantenerse como una teoría de los referentes" (155).

Como segundo criterio para definir el referente, consideramos lo que plantea Aínsa respecto del carácter mimético de la realidad que suelen adquirir en el discurso ficcional, señalando que este "trata de producir un efecto de realidad, esa 'ilusión referencial' de que habla Barthes, ese cumplimiento del principio aristotélico de la *Poiesis*: la *mímesis* de la realidad. Lo cotidiano, lo inmediato se incorpora a la ficción, por lo cual el cosmos novelístico se hace realista y verosímil" (55). No obstante, debemos asumir que la obra no se construye necesariamente en total fidelidad a la realidad histórica que conforma su

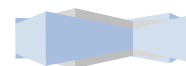


referente. Esta tendencia es lo que Lewis llama la "falacia referencial" que consiste en la creencia de que "el funcionamiento de cada unidad semiótica debe estar necesariamente sustanciado por un estado real del mundo" (150). De este modo, estableceremos aquí como segundo criterio que el tema del referente debe ser comprendido como un mecanismo discursivo que no presenta el afán de conocimiento histórico, pero sí una evidente intencionalidad crítica, como explica el autor:

> En virtud de su relación interpretacional con elementos que no están confinados al interior del texto, el referente escapa de la prisión o cerco historicista, no para volar a las altas esferas de los valores trascendentes, metafísicos o intemporales, sino, como se verá, para constituirse a sí mismo como una especie de objeto que no es conocimiento, pero que se presta para el conocimiento (156).

Además de los criterios formulados por Thomas Lewis, Antonia Viu propone una serie de categorías de análisis de la novela de temática histórica reciente en Chile, y que abordan el tema del referente. En su texto *Imaginar el pasado, decir el presente*, la autora reconoce que uno de los rasgos más significativos de esta novela es, precisamente, la presencia de una simultaneidad de referentes, que mediante la utilización de estrategias como la metáfora y la alegoría, permiten incorporar dos o más contextos históricos que se traducen en referentes. En dicho texto se establece que "la ficción histórica en Chile muestra una realidad cercana, que todavía persigue al lector de una manera mucho más agobiante que lo que la ubicación cronológica de los acontecimientos narrados permitiría anticipar" (153). Entre las categorías que utiliza la autora, hay algunas que son extraídas de dos trabajos de Fernando Moreno[18], a lo que ella agregará otras categorías fundadas en sus propios planteamientos y en los de Seymour Menton.

Lo verdaderamente relevante de esta propuesta es que, en la mayoría de los criterios, podemos hallar una forma de describir y definir la novela de Guillermo Blanco como una novela de temática histórica que posee, efectivamente, dos referentes. Es el caso de



[18] Dichos criterios aparecen en el artículo "Apuntes en torno a la tematización de la historia en la narrativa actual" (2001), y en "La novela de la historia" (2002). Información proporcionada por el trabajo de Antonia Viu mediante nota al pie.

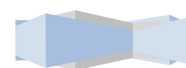
categorías como la *novela transitiva*, que establece un puente entre el referente histórico y la temporaneidad de la escritura; *novelas que proponen un pasado documentado a través de la ficción*; *novelas que establecen un contradiscurso de la Historia*; *novelas de intencionalidad alegórica*; y por último, las categorías de *inscripción* y *semblanza*. Entre las variantes de la *Inscripción* explicadas por la autora, rescatamos la *relectura de las aberraciones de la historia*, categoría bajo la cual Antonia Viu analiza el modo en que ciertas novelas, como *Camisa Limpia*, "no buscan dejar una inscripción, sino polemizar las existentes, deconstruyendo las representaciones mistificadoras ejercidas sobre un personaje pretérito, concebido como una aberración a la luz de los códigos de su época" (165).

Otra de las categorías que propone Antonia Viu, y que puede aplicarse a la novela de Guillermo Blanco, es la *Inscripción de una faceta desconocida o de un periodo marginal de la vida de un personaje relevante en la historia oficial*, que figura entre las modalidades de *Inscripción*. Tal como la define, esta se construye "en buena parte a partir de especulaciones imaginarias debido a la ausencia de datos en la historia oficial" (167), como ocurre en *Camisa Limpia*, donde el mismo autor admite que la ausencia – o escasez – de datos biográficos no le permitió hacer una biografía, por lo que finalmente optó por la novela (Blanco, 2008).

Por último, es posible reconocer algunos rasgos de la *Semblanza* en la novela de Guillermo Blanco. Como plantea Viu, "la semblanza tiene el valor de evocar mediante la semejanza, de aludir sin referir concretamente, de diluir los contornos logrando cierto aspecto de vaguedad y lejanía" (170).

4. Conclusiones

Si observamos de manera sintética los criterios establecidos por Tomas Lewis, y que hemos vinculado a las propuestas teóricas de otros autores como Fernando Aínsa y Antonia Viu, podemos establecer algunas conclusiones en torno a los referentes de *Camisa Limpia*:

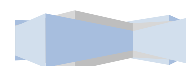


i) El referente literario puede presentarse mediante diversos mecanismos discursivos, que en ocasiones pueden resultar en una alegorización o enmascaramiento del real referente de una obra narrativa de temática histórica. En *Camisa Limpia* la dualidad referencial se explica por las condiciones de censura en el ámbito de las artes y la literatura, en el contexto en que se escribe esta novela, por cuanto la alegoría es un recurso legítimo que permite la construcción de un discurso crítico a partir del enmascaramiento del referente histórico más inmediato.

ii) Dado el carácter plurisémico del referente, la teoría de Lewis considera posible la presencia de "varios referentes" dentro de un mismo discurso narrativo. Así ocurre en *Camisa Limpia*, donde la construcción narrativa en torno al contexto colonial y al personaje Francisco Maldonado de Silva implica una referencia simultánea al contexto de la dictadura militar en Chile en los años setenta y ochenta, referentes que son aludidos en virtud de sus similitudes ya explicadas en párrafos anteriores.

iii) Es importante considerar el carácter ideológico del referente literario, por cuanto es ineludible analizar las representaciones del mundo que proponen las obras como una elaboración discursiva. Como resulta evidente sobre todo en el epílogo incluido en su segunda edición, *Camisa Limpia* constituye en sí misma una novela que implica una revisión crítica del pasado, de las imprecisiones y omisiones que presenta el discurso historiográfico acerca del personaje Francisco Maldonado, pero que también es crítico respecto del contexto más inmediato aludido en la novela. Ante este panorama de referentes históricos, resulta innegable el contenido ideológico tras el discurso crítico.

iv) La teoría de los referentes implica un distanciamiento del referente como objeto real, y nos conduce a un análisis que centra su atención en el interpretante y en una noción del referente como unidad cultural. En este sentido, dicha teoría implica una aproximación a la construcción del significado de un texto, desde los supuestos básicos de la teoría de la recepción. En efecto, la incorporación del epílogo en su segunda edición propone ya explícitamente las posibilidades de lectura de esta novela, y deja en manifiesto la estrategia



de ficcionalización que incorpora la dualidad de referentes con fines estéticos, pero también críticos.

Bibliografía

Aínsa, Fernando. *Reescribir el pasado. Historia y ficción en América Latina*. Mérida (Venezuela): CELARG, Ediciones El otro, el mismo, 2003. Impreso.

Blanco, Guillermo. *Camisa Limpia*. 1989. Santiago: LOM, 2008. Impreso.

Cánovas, Rodrigo y Scherman, Jorge. "Camisa Limpia y La Gesta del Marrano: releer la Biblia como desafío a la sociedad colonial iberoamericana". *Taller de Letras*, N° 39 (2006): pp. 25-46. Impreso.

Lewis, Thomas. "Hacia una teoría del referente literario". *Texto Crítico* (Veracruz, México), VIII, 26-27 (1983): 3-31.

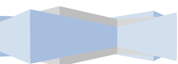
Viu Bottini, Antonia. *Imaginar el pasado, decir el presente. La novela histórica chilena (1985-2003).* Santiago de Chile: RIL Editores, 2007. Impreso.

Nocturno de Chile y la nueva novela histórica:
relecturas y desmitificaciones de la dictadura militar en Chile.

Darío Piña Piña
Universidad Diego Portales

La narrativa de Roberto Bolaño se caracteriza en poseer rasgos constitutivos que reflejan inevitables relaciones entre Literatura e Historia, articulándose una tensa disputa entre un discurso oficial y una voz marginal. Su novela *Nocturno de Chile,* expresa tales vínculos que afectan al concepto de identidad, subyugado al poder político bajo el cual se configura. Dicha obra, publicada en el año 2000, relata el discurso de una memoria en crisis, inquieta por el delirio ocasionado por la alta fiebre que conmueve al narrador. Desde allí, Bolaño sirve de Sebastián Urrutia Lacroix, protagonista de la obra, para reflejar el contexto sociopolítico durante la dictadura militar de Augusto Pinochet. De este modo, emerge la pugna entre la voz hegemónica que caracterizó el período dictatorial, y los murmullos periféricos que persistieron y que cimientan, a su vez, el discurso de Urrutia. Frente a tales consideraciones, el presente escrito se propone identificar la inscripción de *Nocturno de Chile* dentro del concepto de nueva novela histórica, y cómo a partir de allí Bolaño realiza una relectura y desmitificación del período del régimen. Finalmente, dichas observaciones las presentaré en Sebastián Urrutia, en quien se sintetiza el proyecto de la novela, es decir, en él confluye el impuesto gobierno así como los susurros del constante país marginal, cada cual comandada por las presencias de Augusto Pinochet y el joven envejecido -seudopersonaje de la obra-. Ambas esferas representan el conflicto entre el discurso oficial y el discurso periférico, es decir, entre el Chile legal y el Chile real.

Nocturno de Chile trata sobre cómo su protagonista, Sebastián Urrutia Lacroix -sacerdote Opus Dei-, cuenta bajo una fatal fiebre los acontecimientos que marcaron su existencia durante el gobierno militar. Refiere el proceso histórico iniciado en la Unidad Popular y que se extiende hasta el delirio extremo sucedido con el regreso de la democracia. Los dos párrafos que constituyen la obra -el primero que contiene todas las páginas del texto, mientras que al segundo lo compone una sola frase referida en la última página-, se



plantean como dos esferas temporales que atienden al pasado y al porvenir, correspondientemente. Tales características, atañen a una interrelación entre Literatura e Historia que se inscribe en el concepto de novela histórica. Según Noé Jitrik,

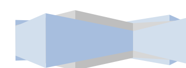
> […] La emergencia y la producción de la novela histórica responde a grandes transformaciones o acontecimientos históricos, los cuales traen aparejada la necesidad de reubicarse o asumir una posición frente a la historia, entendida esta como conjunto de hechos reconocidos como propios por una colectividad. Esta reubicación implica a su vez una redefinición de la identidad que frente a tales acontecimientos se pone en cuestión (Cit. en Pons 141).

La novela histórica, entonces, surge como una contra-respuesta al discurso hegemónico propagado a través de ciertos pasajes históricos que constituyen una sociedad o una nación. No obstante, necesaria se hace la diferenciación entre *novela histórica* y *nueva novela histórica*, considerando matices no solo a nivel de estilos, sino también en la forma en que se produce la vinculación con la historia. Respecto a la primera, María Cristina Pons señala:

> Las novelas históricas latinoamericanas del siglo XIX se constituyen […] fundamentalmente en discursos de legitimación de la ideología liberal, de ratificación del poder y de una búsqueda para confirmar la identidad de las nacientes repúblicas frente a un pasado colonial. Y en cuanto tales, estas nacientes repúblicas no tenían historia; esta también tenía que ser construida (142).

En tanto, en el concepto de *nueva novela histórica*,

> […] sugiere que el presente desde el que se pone los ojos en el pasado está lejos de encarnar un momento histórico superado por el progreso; más bien aparece como el resultado de proyectos inconclusos, de promesas incumplidas y de un progreso de modernización que derivó en una historia de dictaduras, dependencias y dominaciones, y en una gran incertidumbre sobre el presente y el futuro (158-159).



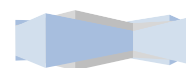
Nocturno de Chile, así, se inscribiría dentro de la segunda categoría, pues viene a cuestionar el proyecto inconcluso y crítico que la dictadura instauró, mediante una modernización que resquebrajó tanto al contexto como al individuo. De este modo, vinculo la nueva novela histórica con la deconstrucción de las identidades que distan de las caretas marginales presentes en los sujetos, absortos de la imposición de un país ajeno a su realidad. A partir de allí, tal concepto viene a desmitificar las imágenes construidas a través de la historia, como señales de una oficialidad que ha impregnado la representación de una patria. Se niega lo diferente como modo de afirmar una única careta.

> Lo antiheroico o antiépico de la reconstrucción del pasado resulta no solo de una recuperación de los silencios o del lado oculto en torno a las grandes figuras de la historia sino también en tanto se enfoca en aspectos, figuras o acontecimientos marginales, desconocidos, olvidados o ignorados por las historias oficiales (Pons 155).

Así, la construcción de lo heroico o épico pasa por imponer un discurso unívoco y surge como consecuencia el proceso de reivindicación de los marginados, borrando así el lugar de privilegio en el cual se encuentran los héroes de las historias oficiales. De esta manera, tanto el sujeto como su medio quedan predispuestos al análisis a través de la literatura, cuyas narraciones poseen como fin –y parafraseando a Carlos Fuentes– rescatar las verdades de las mentiras de la historia (Cit. en Ainsa 18). Dice Pons:

> Ya sea porque estas novelas históricas recuperan el lado secreto u oscuro que rodea a las grandes figuras, ya sea porque recuperan aspectos marginales, nunca está ausente en ellas un cuestionamiento al discurso de la historia, institucionalizado, oficializado y, por lo tanto, encubridor (156).

Este secreto o lado oscuro se asume como la marginalidad en la historia. La idealización, por tanto, se trasluce en las voces que construyen los discursos mediante las mismas clases sociales que reinan en tales hegemonías. Pues, no es solo a través de gobiernos por cuyo

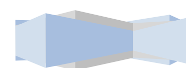


régimen existe el mandato de lo oficial, sino que también por medio de las palabras de los agentes represivos. La misión de la nueva novela histórica consiste, en primera instancia, en reconstruir la identidad realizada por la hegemonía pretérita, a manos, como señalé, de las voces oficiales; y, en segundo término, mantiene como fin realizar la crítica dentro de ese mismo presente, a través de interrogantes implícitas que sindiquen qué o en qué se ha convertido lo contemporáneo en relación con el aprendizaje o contaminación de aquella historia.

Para completar este previo esbozo teórico que posee por fin analizar la novela *Nocturno de Chile*, adhiero a los postulados de Carlos Fuentes sobre país legal y país legal, cuyos significados vienen a complementar la desmitificación y relectura de la dictadura que Roberto Bolaño ejecuta.

> Habitamos simultáneamente un país legal y un país real, ocultado por la fachada del primero. La otra nación, más allá de los espacios urbanos, el mundo arcaico, paciente, poblado por quienes aún no alcanzan la modernidad sino que continúan sufriendo sus explotaciones, estaba ahí para comentar, con ironía a veces, con rabia otras, sobre nuestro limitado progreso en las ficciones... La condición es escribirlo todo para obtener algo, la parcela de realidad que nos corresponde vivir (Cit. en Perilli, párr. 11).

Según el autor, habitamos entre un país legal y un país real bajo la constitución, más bien, del primero. El país legal y el país real, entonces, son el anverso y el reverso que siempre afectan a un mismo individuo. Respecto al primero, por tanto, lo utilizo para sindicar la construcción de *una* historia realizada dentro de la obra; mientras que al segundo concepto lo vínculo con el país marginal que pervive tras el discurso, por ejemplo, del joven envejecido. A partir de allí, veremos luego, que surge la crisis en Sebastián Urrutia Lacroix –protagonista de la novela– pues tales *países* perduran en su relato así como en su constitución como individuo.



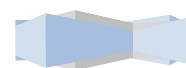
¿Qué o quiénes somos tras de la dictadura? resulta la interrogante que Bolaño, al parecer, nos vaticina a través de su última frase: "Y después se desata la tormenta de mierda" (Bolaño 150). Mediante este viaje retrospectivo realizado por el narrador, *Nocturno de Chile* adhiere a esta idea propuesta a que como nueva novela histórica contemporánea "[…] tiende a presentar el lado antiheróico o antiépico del pasado" (Pons 153). Ese desenmascaramiento se trasluce, por ejemplo, en las clases que Ibacache -seudónimo de Urrutia- realiza a la Junta militar, en cuyas reuniones se desmitifica al general Augusto Pinochet. Allí emerge la ridiculización del dictador cuando ostenta su sabiduría en desmedro de los anteriores presidentes, con el fin, más bien, de justificarse a sí mismo como intelectual y político; idea presente en los gobernantes latinoamericanos de finales del siglo XIX y principios del XX:

> Y entonces el general me dijo: ¿cuántos libros cree que he escrito yo? […] No tenía ni idea […] Tres, dijo el general. Lo que pasa es que siempre he publicado en editoriales poco conocidas o en editoriales especializadas […] Nadie me ha ayudado, los escribí yo solo, tres libros, uno de ellos bastante grueso, sin la ayuda de nadie, quemándome las pestañas (Bolaño 117).

Luego, el dictador se refiere a la visión particular que posee sobre la situación del país:

> ¿Por qué cree usted que quiero aprender los rudimentos básicos del marxismo?, preguntó. Para prestar un mejor servicio a la patria, mi general. Exactamente, para comprender a los enemigos de Chile, para saber cómo piensan, para imaginar hasta dónde están dispuestos a llegar. Yo sé hasta dónde estoy dispuesto a llegar, se lo aseguro (Bolaño 118).

Roberto Bolaño quiebra con aquel discurso supremo a través de un ejercicio que, de acuerdo a Fernando Ainsa, es propio de la nueva novela histórica, caracterizada "por efectuar una relectura del discurso historiográfico oficial, cuya legitimidad cuestiona" (18). Existe una crítica hacia ese origen o identidad proveniente desde tiempos pretéritos, y que producen interrogantes en torno a qué sucede o continúa sucediendo dentro de esa tormenta

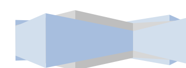


de mierda. *Nocturno de Chile*, por tanto, se posiciona como la fuente que destruye la historia regida por voces dictatoriales, voces impuestas mediante el terror, voces, más bien, concebidas sin la aprobación de otras voces**.** Como afirma Carlos Fuentes, "el arte rescata la verdad de las mentiras de la historia" (Cit. en Ainsa 18).

La intención del autor es realizar un proceso de reescritura en el cual reivindica y relee los acontecimientos del pasado, otorgando la presencia de una marginalidad a través del joven envejecido. Así, esta subesfera ausente de la franja oficial, es el contrapoder del discurso totalitario ejecutado en la época militar. La imposición de un gobierno, de una política, es la construcción de una Historia: tales rasgos cubrieron y transformaron lo que *es* Chile. Y digo *es* a raíz del proceso histórico registrado y que afecta inevitablemente al país de hoy. Este cubrimiento, por tanto, se ejemplifica en la violencia de las palabras y de los hechos presentes en la novela, que batalla contra esa marginalidad, contra ese joven envejecido presente dentro del mismo personaje de Urrutia:

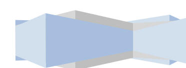
> ¿Tiene esto solución? A veces la tierra tiembla. El epicentro del terremoto está en el norte o está en el sur, pero yo escucho cómo la tierra tiembla. […] Y entonces me pregunto: ¿dónde está el joven envejecido?, ¿por qué se ha ido?, y poco a poco la verdad empieza a ascender como un cadáver. Un cadáver que sube desde el fondo del mar o desde el fondo de un barranco. Veo su sombra que sube. Su sombra vacilante. Su sombra que sube como si ascendiera por la colina de un planeta fosilizado (Bolaño 149).

Bolaño instala, al concluir su novela, la interrogante respecto a la solución de la memoria del narrador. La obra instaura, a través de un subdiscurso, el submundo que permaneció en Chile acompañado de aquellos temblores que descubrían los cadáveres torturados y asesinados: ello se articula como la historia periférica que Urrutia evita reconocer. Y es que a veces se marea al observar cómo el país sucumbe por el establecimiento de una política represiva. Precisamente, es en tales momentos de crisis cuando surge el joven envejecido, juzgándolo, criticándolo, mostrándole la cruda realidad que vive el país.



Así, según lo referido, *Nocturno de Chile* presenta dos caretas que se sintetizan en el personaje central de la obra: las cualidades de una construcción histórica y de una marginalidad. Es en Urrutia Lacroix, justamente, donde se ejecuta la pugna entre lo que se puede denominar un país legal y un país real. Se produce en él, a fin de cuentas, el desarrollo del proyecto de la novela. En su oficialidad -refiriéndome a Urrutia- existe la invención de H. Ibacache, cuya presencia se constituye con el fin de insertarse y/o adherirse al medio sociopolítico ejecutado a través de lo literario. En las tertulias y clases de marxismo, es el crítico quien actúa como la representación de Lacroix frente al panorama otorgado por la dictadura. De allí, la inevitable relación con Ignacio Valente, cuyo nombre verdadero es José Miguel Ibáñez Langlois, quien ejerció la voz oficial de la crítica literaria durante el régimen militar. Su pluma fue el censor sobre lo que se leía, criticaba y, consecutivamente, pensaba. Frente a esto, tales decisiones se rigen, como señala Patricia Espinosa, bajo una relación entre crítica y autoritarismo: "El espacio público es la escena donde se inscribe su palabra 'verdadera' en tanto paradigma para el universo no letrado. La posesión de la letras es el dominio" (43). Por tanto, el crítico literario representaría el discurso verídico y, por ende, a la oficialidad coherente al gobierno de turno. La construcción de la Historia pasa, entonces, a través de estos agentes dictatoriales: desde Pinochet hasta la invención o seudónimo de Urrutia Lacroix como H. Ibacache, símil con Ignacio Valente: voz absoluta de la crítica literaria chilena ejercida durante el régimen. Finalmente, sus reflexiones indican una postura conservadora que se satisface con la irrupción del gobierno del 73. Al respecto, Pablo Berchenko señala:

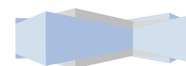
> El narrador constata, a fines de los años 1960, que 'la situación en la patria no era buena' e insiste en que 'en Chile las cosas no iban bien', para reiterar, por tercera vez, 'la patria no iba bien' (p. 95-96). La mentalidad conservadora del narrador percibe, entonces, negativamente los efectos de la 'chilenización' del cobre, la sindicalización campesina, la reforma agraria, fiscal y educacional del gobierno demócrata cristiano (12-13).



La presencia de Sebastián Urrutia, corrompido entre la idealización que evoca Ibacache y el temor que le pregona el joven envejecido, concluye como una síntesis de dos países en pugna: el Chile histórico-oficial versus el Chile marginal.

Sin embargo, y como último punto, la crudeza del submundo también aparece disfrazada a través de personajes con nombres emblemáticos, como son Oido y Odeim. Tales caracterizaciones muestran, dentro del universo marginal en donde se desenvuelven, el fracaso del proyecto país que Pinochet intentó otorgar a Chile. Los nombres Oido y Odeim -cuya clave obvia es odio y miedo-, personifican el uso de la política necesaria -o innecesaria- requerida para los estándares de una dictadura que opacó el auge de un pensamiento crítico. Tales rasgos se constituyen como presencias/ausencias que transforman la natural vida social de los sujetos, y que, por tanto, deforman el avance de la esfera democrática. Imponen, de este modo, un gobierno bajo los parámetros del temor y el terror. Según Karim Benmiloud, "El Miedo y el Odio bien son, en última instancia, sentimientos inherentes al narrador. Lo prueban tanto el *miedo* abismal a la muerte con que concluye la novela como el *odio* por fin asumido […]" (242). Así, la radiografía respecto a cómo eran percibidas las inquietudes y problemáticas de la época, se personifica a través de ese "algo" que estaba emergiendo desde las arterias negras que cimentaban la construcción de nuestra patria.

Finalmente, *Nocturno de Chile* es la triste pieza musical referida desde su nombre. La melancolía de un país que "[…] se había convertido en el árbol de Judas, un árbol sin hojas, aparentemente muerto, pero bien enraizado todavía en la tierra negra, nuestra fértil tierra negra en donde los gusanos miden cuarenta centímetros" (Bolaño, 138). Cadáveres, barrancos y soledad. Chile se pudre bajo el discurso de Urrutia Lacroix, quien insiste en imponer una oficialidad a ese joven envejecido, presente y ausente, visionario de la tristeza y angustia surgida cada vez que se desata una nueva tormenta de mierda.



Bibliografía

a) Básica

1. Bolaño, Roberto. *Nocturno de Chile*. Barcelona: Anagrama, 2000. Impreso.

b) Consulta

1. Ainsa, Fernando. “La reescritura de la historia en la nueva narrativa latinoamericana”. *Cuadernos Americanos*. 4-28 (julio-agosto, 1991): Págs. 13-31. Impreso.

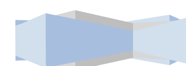
2. Benmiloud, Karim. “Odeim y Oido en Nocturno de Chile de Roberto Bolaño” en *Aisthesis* Nº 48 (diciembre 2010). Págs. 229-243. Impreso.

3. Berchenko, Pablo. “El referente histórico chileno en *Nocturno de Chile* de Roberto Bolaño”. *La memoria de la dictadura*. Fernando Moreno (coord). Paris: Ellipses, 2006. Págs. 11-20. Impreso.

4. Espinosa Hernández, Patricia. “Crítica Literaria y autoritarismo en *Nocturno de Chile* de Roberto Bolaño”. *La memoria de la dictadura*. Fernando Moreno (coord). Paris: Ellipses, 2006. Págs. 41-48. Impreso.

5. Perilli, Carmen. “Entre molinos de viento y metrópolis de cartón: la novela de Carlos Fuentes”. 15 septiembre 2012. Web. http://www.ucm.es/info/especulo/numero18/c_fuentes.html

6. Pons, María Cristina. “La Novela histórica de fin de siglo XX: de la inflexión literaria y gesto histórico a retórica de consumo”. *Perfiles latinoamericanos* 015 (2000). Págs. 139-169. 10 septiembre 2012. Web. http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=11501507



La ruptura del occidentalismo en *El País de la Canela* (2008) de William Ospina

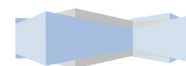
Paolo Acevedo Béjares
Becario Conicyt de Magister
Universidad de Santiago de Chile

> […] los mapas no reflejan la realidad como un espejo, sino que la perfilan desde perspectivas parciales, desentrañándola de acuerdo con posiciones particulares y objetivos específicos (Coronil 23).

La recuperación del mundo colonial ha sido un tema de especial interés en la literatura latinoamericana hace décadas. En palabras del escritor cubano Alejo Carpentier, esta tendencia se relaciona con "[la] búsqueda de nuestras esencias profundas, una suerte de regreso a la condición fetal" (11) de nuestra América, con el propósito de comprender su devenir histórico y cultural hasta nuestros días, y para proponer alternativas a las visiones ideológicas hegemónicas que la han definido históricamente.

La literatura aparece –dentro de esta perspectiva- retomando su función epistemológica, que implica entender toda obra poética como objeto de conocimiento (Doležel 15) y, a la vez, situarla dentro de la cultura en cuanto productora de significados (*Id.* 209). Un examen atento de las producciones artísticas en nuestra América develará que estas han sido parte integrante en la formación de una conciencia diferenciada y descolonizada respecto de las matrices ideológicas de la cultura occidental.

La Amazonía, como área cultural emergente[19], no está ajena a estos procesos. Como señala la investigadora chilena Ana Pizarro, esta región no ha sido otra cosa que la historia de los



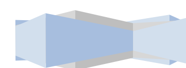
[19] Según Ana Pizarro, en la delimitación de los diversos sistemas literarios y áreas culturales en las que pueden organizarse los centros de producción simbólica, la Amazonía no había sido considerada y es recientemente que se ha ido perfilando como una región de suma importancia en la comprensión de América Latina (16).

discursos que el dominador le ha impuesto, estableciendo una imagen parcial y mistificada de esta, acomodada al sistema cultural y los intereses de la cultura metropolitana (28-9), desconociendo la alteridad. Sin embargo, la producción literaria reciente de la región ha significado la emergencia e instalación de una pluralidad de voces que tensionan la mirada oficial, interrogando las formas de representación americana, destacando aquellas narrativas que recuperan momentos fundacionales del área (163).

En este contexto, el trabajo que presentamos centra su atención en *El País de la Canela* (2008), obra escrita por el colombiano William Ospina y que nos presenta –en clave de novela de temática histórica- una mirada cuestionadora de la conquista del Amazonas realizada por Francisco de Orellana, y puesta en voz de un soldado mestizo (Cristóbal de Aguilar y Medina), quien narra los acontecimientos de esta expedición a Pedro de Ursúa, otro de los conquistadores que intentó dominar el "Gran Río". Esta ponencia se propone examinar los *ejes ideológicos* en los que esta novela desarrollaría lo que aquí se denominará un *discurso de ruptura con el occidentalismo*. Primero, se establecerá el sustento teórico de la propuesta (que se toma del concepto "occidentalismo", desarrollado por el antropólogo venezolano Fernando Coronil), para luego analizar tres ejes en los que se manifestaría en la novela esta forma de discurso.

1. Relaciones entre literatura, novela de temática histórica e ideología

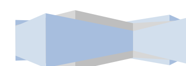
Tradicionalmente se le ha asignado al discurso historiográfico la tarea de presentar la visión "objetiva" de los acontecimientos que dan forma a la "Historia" oficial. En el caso de la historia cultural amazónica –y en el contexto latinoamericano- esta evidencia una sistemática construcción discursiva de carácter eurocéntrico, que perfila un mundo de acuerdo con los criterios ideológicos de la cultura hegemónica occidental, discurso marcado por la pretensión de establecer *una* verdad. Considerando que "[toda] práctica discursiva tiene el sentido de generar conocimiento. Es decir, todo discurso es ideológico en el sentido de que no es inocente: está emitido desde un sujeto en condiciones particulares y desde un lugar específico de enunciación" (Pizarro 26), en dicha práctica, que se evidencia en diversas narrativas de la época (*Ibid.*), la *otredad* significó una reducción y



homogeneización de los sujetos y de sus culturas (muchas de ellas altamente desarrolladas), amalgamadas ahora bajo el concepto *indio*, entendido como un objeto de explotación, bárbaro, belicoso, salvaje, sin alma ni capacidad cognitiva, y habitante de las fabuladas "Indias occidentales". Al mismo tiempo, se rediseñaron las relaciones entre las diversas poblaciones del mundo bajo la idea de *raza* y se deslindaba lo que debía considerarse la *civilización* y aquello que constituía la *barbarie* (incluyendo en esta a los "indios"), distinción que se traducía en la asignación a cada uno de estos grupos subordinados de una función (el trabajo) dentro del paradigma de dominación/explotación en clave capitalista (Quijano 203). El acierto de Fernando Coronil al respecto, es señalar que estas categorías componen un sistema ideológico de representación de la alteridad en términos eurocéntricos y de acuerdo con los intereses económicos de la metrópoli:

> […] cuando hablo de occidentalismo me refiero al conjunto de prácticas representacionales que participan en la producción de concepciones de mundo que 1) dividen los componentes del mundo en unidades aisladas; 2) desagregan sus historias de relaciones; 3) convierten la diferencia en jerarquía; 4) naturalizan esas representaciones; y, por tanto, 5) intervienen, aunque sea de forma inconsciente, en la reproducción de las actuales relaciones asimétricas de poder (27).

Si el discurso historiográfico oficial –emitido desde los centros metropolitanos- está permeado de estas prácticas de representación, puede sostenerse que la pretensión de estas novelas de temática histórica en América Latina es portar un discurso crítico de esta concepción del mundo, y explorar nuevas maneras de entender los procesos históricos y culturales desde la *diferencia*. Ahora bien, esto implica entender que el referente de estas novelas no es la "Historia" (la realidad empírica acontecida) sino la "historiografía" (el discurso sobre la Historia), de modo que su planteamiento crítico va dirigido hacia ese discurso y la concepción de mundo que expresa (Viu 54). Justamente, la novela de Ospina, si bien se ciñe a los *hechos* acaecidos (que aquí se siguen de la *Relación del nuevo descubrimiento del famoso Río Grande*, de fray Gaspar de Carvajal), la resemantización



que propone apunta más bien a la *visión hegemónica* que se tiene de esos hechos[20], lo que implicaría una crítica a las bases ideológicas del discurso del "occidentalismo".

En este contexto adquiere importancia la relación entre ideología y literatura. Es necesario aquí establecer, inicialmente, que el estudio de la novela varía entre un estudio inmanente y uno proyectivo de la obra artística, en la cual pareciera que los elementos de uno no pueden considerarse para el otro y viceversa (Jara y Moreno 19-20). Sin embargo, en este trabajo se ha preferido escoger una perspectiva inclusiva y más comprensiva de la obra literaria al entenderla como "signo":

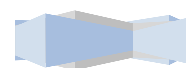
> Si no puede separarse la conciencia del signo, este último tampoco puede aislarse de las formas concretas de relación social. El signo vive únicamente en estas; y ellas deben relacionarse a su vez con la base material de la vida social. El signo y su situación social están inextricablemente unidos, y esta situación determina desde dentro la forma y estructura de una expresión (Eagleton 245).

En esta perspectiva y de acuerdo con el investigador chileno Nelson Osorio, la obra literaria se hace parte en el proceso de producción de significados de una cultura, ya sea reforzando los valores ideológicos imperantes o cuestionándolos, con lo cual la literatura permitiría construir visiones de mundo alternativas (107). Por ello, añade que la tarea del crítico literario ha de ser la de "despejar en la obra literaria la concepción del mundo que esta organiza, la ideología implícita que sustenta, y la función que esta última cumple en relación con las ideologías de la sociedad en que la obra existe y funciona" (*Id.* 108), asumiendo con ello, como señalan los críticos literarios chilenos René Jara y Fernando Moreno, que "se produce en toda novela la fundación de una perspectiva[21], en tanto que la

---

[20] Entre los aspectos de los que se sirve la novela para generar un discurso crítico sobre la versión de este momento de la historia cultural de la región, inscritas en la *Relación…* de fray Gaspar de Carvajal, se cuentan: a) el encubrimiento que se hace de los propósitos y crímenes de Pizarro y Orellana; b) el silencio acerca del viaje de Pizarro a Quito (huía de los crímenes) y de cómo surgió el proyecto canelero; c) presencia de una mirada providencialista frente a un mundo americano visto como demoniaco; y d) alabanza al liderazgo de Orellana, posicionándolo como un héroe intachable e instaurador del orden en un mundo caótico.

[21] De acuerdo con Jara y Moreno, "la perspectiva es, en consecuencia, el nivel de análisis que, agotando el estudio morfológico-descriptivo de la obra, permite, al mismo tiempo, traspasar la hermeticidad de su mundo interno y remitirnos a ella en cuanto signo, en la medida en que posibilita la intelección del referente y –de manera muy especial- de la carga connotativa propia del lenguaje literario" (175).



carga significativa del signo sirve para expresar la relación entre el hombre y la realidad, la actitud del hombre –del hablante implícito[22]- frente a ella (160).

Esta comprensión acerca de la narrativa coincide con la novela histórica reciente, en cuanto esta organiza literariamente –y no por reflejo[23]- una concepción de mundo que critica los valores de la ideología occidental y la validez de sus formas de representación. En este contexto, para el investigador uruguayo Nicasio Perera, la novela de temática histórica latinoamericana "supone una ruptura con los moldes ideológicos –esencialmente europeos- que han configurado nuestra visión del mundo, y […] en tanto que balance y revisión de nuestro pasado, anuncia las últimas batallas de nuestra independencia –o de nuestra autonomía, al menos- cultural, en este caso" (160).

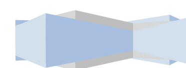
En definitiva, si *El país de la canela* de William Ospina –en cuanto novela histórica, y entendida esta como signo- plantea una concepción de mundo crítica respecto del discurso del dominador que inauguró la Amazonía como construcción discursiva, puede establecerse que dicha perspectiva presente en la novela constituye un discurso de ruptura con el occidentalismo, entendiendo este como práctica discursiva e ideológica de representación que está en la base de la versión sobre el denominado "descubrimiento" del río Amazonas que realizó Orellana, ante la cual esta novela instalaría una nueva perspectiva que rompe con la visión sesgada acerca de la alteridad, y que más bien, la recupera.

2. Ejes de la ruptura del occidentalismo en la novela de Ospina

¿Cuáles serían, entonces, aquellos *ejes ideológicos* que conforman en la novela de William Ospina una perspectiva crítica al occidentalismo? Se sostiene que, al menos, serían tres los componentes de esta ruptura: i) el desenmascaramiento de las verdaderas intenciones de los invasores y narración de sus violentas acciones, omitidas en la versión oficial; ii) la

[22] Según Jara y Moreno, el *hablante implícito* sería "[aquel] que tiene la responsabilidad del sentido del relato, es quien organiza los hilos del acontecer y entrega la posibilidad de desprender la significación última de la novela" (*Ibid.*). Ahora bien, en este trabajo se considerará que, en realidad, dicho proceso de construcción de significados de la obra literaria queda en manos del lector y no en esta dudosa idea de "autor implícito".

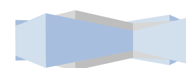
[23] Para Osorio, "[es] por esta condición es que la obra literaria no puede reducirse meramente a un 'reflejo' de la realidad, ya que es al mismo tiempo parte del ella, integra y organiza en cierto modo la realidad desde una determinada perspectiva" (107).



inversión del binomio civilización/barbarie para comprender el mundo amazónico (y americano); y iii) la valoración positiva del mundo amazónico, en términos de alteridad humana, cultural y geográfica.

En el primer caso, debe señalarse la importancia de escoger la figura de un mestizo como narrador, pues su condición de sujeto dislocado por el choque cultural lo pone en una posición de enunciación ambivalente: vuelve tras quince años a la Amazonía –ahora con un segundo conquistador, Ursúa- en los que ha podido "meditar" sobre lo ocurrido. Es decir, narrar el pasado en la novela implica también una revisión de la validez de las acciones de la conquista, sus motivaciones y sus consecuencias, evidenciando una crisis de la visión hegemónica acerca del conquistador construido como héroe modernizador de un mundo en caos (Pizarro 75). Dicha crítica se centra, sobre todo en la construcción de tres figuras: Francisco Pizarro, los soldados y la Corona española. El criterio unificador para estos es el afán de riqueza permanente por sobre otros valores, y la violencia:

> [1. Sobre la figura del conquistador:] Pizarro hizo anunciar entonces [al no encontrar el País de la Canela] con bandos de guerra en español y en la lengua de los hombres de la montaña que cada día haría aperrear a diez indios hasta que reconocieran su culpa […] Habría podido dejarlos en libertad: muchos se las habían arreglado para encontrar de nuevo las montañas, pero Pizarro necesitaba vengarse, quería sangre, quería demostrar que de su linaje no se burlaban impunemente unos pobres diablos que adoraban piedras y estrellas. Tal vez de lo que llevo años huyendo es de ese recuerdo. De los cuatro mil indios que habían salido con nosotros en aquella campaña, una parte se la entregó a los perros, y a muchos otros los quemó vivos junto a los caneleros falsos que hallaron (Ospina 132-3).
>
> [2. Sobre la función de los soldados:] Dirás que soy ingrato con Pizarro, el jefe militar de mi padre, pero yo sé lo que te digo: los hombres valientes son demasiado confiados y los traidores son demasiado engañosos; el rey y el papa están muy lejos, y dedicados a sus propias rapiñas, para imponer aquí de

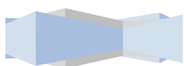


verdad la ley de Dios o de la Corona; esta conquista solo se abre paso con crímenes y muy tardíamente intenta redimirse con leyes y procesiones […] Somos apenas instrumentos de los poderosos, peldaños para escalar el poder de los reinos, espadas para descabezar a sus enemigos, guardianes de sus cárceles (*Id.* 56-7).

> [3. Sobre el proyecto imperial:] En sus matanzas por tierras y mares sobre los turcos de altos turbantes, en su esfuerzo por impedir que la rebelión de Lutero hundiera la Iglesia de Roma y alentara la sublevación de los príncipes alemanes, y en sus infinitos movimientos bélicos contra los franceses, a través de un continente arruinado por las hachas y los fuegos de la guerra, comprendí que estas Indias no tenían para el emperador otro sentido que aliviar las finanzas de la Corona, su inagotable necesidad de oro y de plata (*Id.* 302).

Estas referencias van acompañadas de la constatación del mundo americano como una realidad devastada por la violencia de los españoles. La novela sostiene que es su presencia la que en realidad produce el caos, como cuando se refiere al mundo inca, en que señala que todo lo ve son ruinas fantasmas *(Id.* 41), invirtiendo, así, la visión hegemónica.

Esta perspectiva entronca con el segundo eje ideológico de la novela, que implica una crítica al binomio civilización/barbarie impuesto por Occidente, en el que el mundo americano aparece integrando el segundo término. Al respecto, el narrador establece que en realidad son los conquistadores a quienes debería llamarse bárbaros, puesto que "el peligro mayor no está en la selva ni en el río, sino en el choque de nuestra mente y de nuestras costumbres con la selva y el río" (*Id.* 246). Esa crítica replica la visión humanista, al decir que la conquista era expresión de la "ferocidad" de España (*Id.* 142) y asume que son los occidentales quienes representan la barbarie y no el mundo ni el hombre americano:

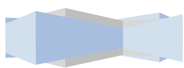


> Nosotros en la selva necesitamos de cascos, viseras y miles de cuidados, para protegernos de los insectos, de las plagas, del agua y del aire […] pero

> a la vez comprobamos que los indios se mueven desnudos por esa misma selva […] La selva los acepta porque ellos son la selva, pero nosotros no podremos ser la selva jamás […] Y esto lo digo de nosotros, no de los indios, que saben vivir esa condición con otros sueños y otros rezos, porque pertenecen a ese mundo están comunicados con él. Nosotros, llenos de ambición y enfermos de espíritu, no podemos convivir con la selva, porque solo toleramos el mundo cuando le hemos dado nuestro rostro y le hemos impuesto nuestra ley (Ospina 62-3).

Justamente, la incomprensión del mundo americano por parte del conquistador –y este como sinécdoque del Imperio-, así como una ideología sustentada en el concepto (distorsionado) de raza, que reduce la comprensión del otro, son las que producen una demonización de la diferencia cultural y una ausencia en la construcción de una adecuada comprensión y valoración de la otredad. Así, el narrador afirma que "[s]ólo nuestra barbarie podía borrar tantas cosas y verlos en su silencio como bestias sin dioses" (*Id.* 147).

Sin embargo, el relato de Cristóbal de Aguilar y Medina se da enmarcado en un doble viaje: el de retorno a la Amazonía tras quince años, pero también en el viaje que entonces vivió y que lo transformó. Para Ana Pizarro, "como pocos lugares, ella [la selva] es un centro impulsor de energías del imaginario. Son energías que enfrentan al hombre con sus propias tensiones y fracturas internas" (161). Y es precisamente en el viaje por el río y la selva que el narrador también tendrá que hacerse cargo de su dislocación como mestizo. En esta conciencia del narrador es que se produce una consumación del discurso de ruptura con el occidentalismo, en cuanto en la obra la voz ficcional se abre a la otredad y la valora en cuanto tal. Dicho proceso se produce, primero, desde su toma de conciencia de que él siempre ha sido partícipe de la vida del mundo indígena, de modo que "yo no podía ver a los indios como a bestias sin alma" (Ospina 143). Luego, sugiriendo en su relato, a partir de su aprendizaje en Europa con su amigo Teofrastus, que los indígenas y los cristianos no ven lo mismo en el mundo porque ello supone concepciones de mundo distintas (*Id.* 256), conciencia que le permite comprender –al estar reformulando su memoria tras quince años- que la Amazonía en su conjunto es una realidad distinta, con sus propias leyes, sus propios

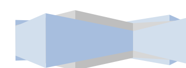


tiempos y procesos, y que los indígenas tienen una relación particular con la selva y el río: "Estos indios vivían […] como si les llenara el tiempo la relación con savias y con sales, con limos o bejucos, con flores, frutos, pájaros e insectos. No parecían estar allí para servirse de esas cosas sino para entenderse con ellas de un modo grave y lleno de ceremonias" (*Id.* 187). Finalmente, declarará que solo conviviendo y entrando en la visión del mundo del otro, el occidental podría reconocer su belleza, asumiendo, así, su mestizaje:

> Yo venía de un mundo distinto, donde se cree que solo los hombres tenemos voluntad, pero la juventud es arcilla dócil, y sé que si uno viviera unos años entre aquellos pueblos podría terminar viendo en el mundo todo lo que ellos ven: las flautas de agua, los espíritus de los árboles, los animales que caminan por el cielo estrellado y las perceptibles intenciones del río (*Id.* 150).

3. Conclusiones

De acuerdo con Fernando Coronil, "[e]l estudio de cómo los *Otros* representan a *Occidente* es una empresa interesante en sí misma, que podría ayudar a contrarrestar el dominio que ejerce Occidente sobre las imágenes de la diferencia que circulan públicamente" (26). En este trabajo se ha pretendido esbozar una posibilidad de aquello, escogiendo el estudio de la novela de William Ospina, que ha permitido establecer en esta la presencia de un discurso que rompe con la perspectiva del occidentalismo, en cuanto la obra en cuestión incorpora en su visión de mundo la pregunta por la *diferencia cultural*, mistificada por el discurso del dominador en términos de representaciones construidas desde la ideología colonial. La novela realiza esta ruptura al cuestionar e invertir dichas formas de representación occidentales y construyendo una visión específica acerca de la alteridad, en términos de reconocer al otro en cuanto Otro. Si la obra literaria organiza narrativamente una particular concepción del mundo, ligada a procesos de resistencia y proposición ante los sistemas ideológicos de la cultura en la que las obras surgen, y que, en el caso de la novela de temática histórica, esta se relaciona con "[…] la crítica de los fundamentos epistemológicos que informan nuestra visión del mundo" (Perera 157), la reescritura del pasado que en esta novela se da, debería entenderse como un proceso de apropiación discursiva, por lo tanto,



que como obra poética, esta pone en discurso una perspectiva ideológica respecto del referente aludido en esa escritura. El arte produce significados que es necesario incorporar al discurso crítico americano, puesto que son formas de conocimiento -metafórico, en este caso- del mundo, como comprensión del presente, de acercamiento al pasado e imaginación del futuro, modalidad que no olvida que ello también sugiere la *inscripción narrativa* particular de la ideología en la novela de temática histórica, en términos de una *poética* que rompe con la perspectiva del dominador, y que permite organizar narrativamente esa visión del mundo. Así, puede sostenerse que esta forma de estudiar la literatura permitiría resituarla como objeto de conocimiento en relación con la cultura, sin olvidar que dicho proceso siempre parte del texto mismo, y que dicho camino permitiría un proceso de autoconocimiento de lo que fuimos, de lo que somos, y la proyección de lo que podríamos ser en el futuro, para seguir construyendo los necesarios procesos de descolonización que necesita nuestra cultura hoy.

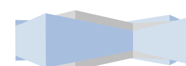
Bibliografía

a) Básica

Ospina, William. *El país de la canela*. Bogotá: Grupo Editorial Norma, 2008. Impreso.

b) Complementaria

Carpentier, Alejo. *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*. Madrid: Siglo Veintiuno, 1981. Impreso.



Coronil, Fernando. "Más allá del occidentalismo: hacia categorías geohistóricas no imperiales". *Casa de las Américas*, XXXIX / 214 (1999): 21-49. Impreso.

Doležel, Lubomir. *Historia breve de la poética*. Trad. Luis Alburquerque. Madrid: Síntesis, 1990. Impreso.

Eagleton, Terry. *Ideología. Una introducción*. Barcelona: Paidós, 1997. Impreso.

Jara, René y Fernando Moreno. *Anatomía de la novela*. Valparaíso (Chile): Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1972. Impreso.

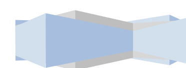
Osorio, Nelson. "Las ideologías y los estudios de literatura hispanoamericana". *Lectura crítica de la literatura americana*. Tomo I: Inventarios, invenciones y recuperaciones. Ed. Saúl Sosnowski. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1996: 97-114. Impreso.

Perera, Nicasio. "La novela histórica: tradición y renovación". *Historia y Novela. La ficcionalización de la historia en la narrativa latinoamericana*. Coord. Maryse Renaud y Fernando Moreno Turner. Poitiers: Université de Poitiers / CNRS, 1996. 155-160. Impreso.

Pizarro, Ana. *Amazonía, el río tiene voces*. Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica, 2009. Impreso.

Quijano, Aníbal. "Colonialidad del poder, etnocentrismo y América Latina". *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales*. Ed. Edgardo Lander. Buenos Aires: CLACSO/UNESCO, 2000. 201-246. Impreso.

Viu, Antonia. *Imaginar el pasado, decir el presente. La novela histórica chilena (1985-2003)*. Santiago de Chile: Universidad Adolfo Ibánez / RIL Editores, 2007. Impreso.



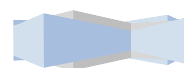
El sueño como forma narrativa en Dioses y Hombres de Huarochirí.
Don Cristóbal Choquecaxa y el enfrentamiento entre lo andino y la invasión europea

Fernando Nicolás Lizama Núñez
Universidad de Santiago de Chile

> Me habló en su lengua, sonriendo, abriendo la boca tan exageradamente que ese gesto le daba a su cara una expresión como de totalidad; le escuché, en la sangre y en la caridad de mi entendimiento. Tú no puedes comprender esto.
> — ¿Por qué? —preguntó Cardozo. — ¿Por qué no puedo? Te oigo bien.
> —No; bien no entiendes. Tú andas nadando en las cáscaras de esta nación. No lo digo con desprecio. En Paratía aprendí a usar bien las palabras. Estás en la cáscara, la envoltura que defiende y oprime...
> **José María Arguedas, *El Zorro de Arriba y El Zorro de Abajo***.

El presente trabajo tiene como objetivo problematizar sobre dos capítulos específicos de uno de los textos más importantes de nuestra cultura, *El Manuscrito de Huarochirí* (¿1598?); recopilación de mitos, narraciones y ritos andinos realizada por el presbítero Francisco de Ávila en lengua quechua[24], que cuenta con una traducción encomendada por él mismo, la cual presenta notorias diferencias y una lectura explícitamente occidental –cuenta con menos capítulos, comentarios valóricos y culturales que difieren del manuscrito original–. Este texto se configura como fuente inagotable de información para antropólogos, etnólogos, historiadores, lingüistas y poco para estudios literarios, debido a que la configuración primigenia de los relatos está centrada en encuestas y entrevistas realizadas por emisarios de la iglesia católica, curas y conversos, con la explícita misión de

[24] Hay que hacer la salvedad de que la lengua quechua presenta varios tipos, según la comunidad que lo practica, según su posición geográfica, etc. La iglesia católica comprendió la importancia que consideraba entender la lengua de los pueblos dominados y dedicó trabajo en adentrarse en el quechua. Pero este también representaba uno con varias diferencias de los que se hablaban en todo el Perú.



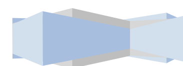
registrar los ritos y las narraciones que entren en las categorías de idolatrías para ser extirpadas, y los que las ejecutan castigados por sus acciones.

De este manuscrito existen tres traducciones relativamente adquiribles, una de Gerald Taylor llamada *Ritos y Tradiciones de Huarochirí* (1987), otra de Jorge Urioste, *Hijos de Pariya Qaqa. La tradición oral de Waruchiri* (1983) y la que utilizaremos de José María Arguedas *Dioses y Hombres de Huarochirí* (1966)[25]. Nuestra elección de la traducción de José María Arguedas, no es azarosa, responde a lo que para algunos es un "sentido" literario, pero que nosotros consideramos de mayor profundidad, y que tiene que ver con la potencialidad íntima con el relato, Arguedas no solo sabe "cómo" habla el informante en la traducción –el narrador– si no que sabe de qué se habla, cuenta con una bagaje cultural que configura el relato hacía un discurso con una carga, tanto histórica y documental, como estilística, narrativa y literaria. Para Luis Millones y Hiroyasu Tomoeda "los mitos de Huarochirí no son para su traductor, un texto fosilizado en los archivos sino, más bien, un material digno de ser experimentado a través de todas las técnicas posibles de análisis y recreación" (Millones y Tomoeda 21).

José María Arguedas, se colocó como objetivo traducir este manuscrito e intentar hacerlo dialogar con su vivencia. Es precisamente la labor como traductor de esta obra la que configuró uno de los objetivos de su "novela" póstuma *El Zorro de Arriba y el Zorro de Abajo* (zorros que aparecen dialogando como personajes en *Dioses y Hombres de Huarochirí*), donde esa acción contempla un recurso importantísimo para la lógica andina, como lo es el *tinku*[26].

Antes de comenzar con el análisis que pretendemos hacer, resulta necesario aclarar algunos niveles presentes. Primero, como veníamos diciendo el *Manuscrito de Huarochirí,* al ser una recopilación de narraciones, tiene una multiplicidad de voces contando hechos, para las traducciones encaminadas en buscar y rastrear material etnográfico es un problema serio en

[25] Existen otras traducciones pero que no consiguieron mayor difusión que las mencionadas.
[26] Tinku es el nombre de las peleas rituales en las que combaten dos bandos opuestos. Se trata de un rito destinado a reunir a las dos mitades (alasaya y Masaya) bajo las características de un combate guerrero. Tinku puede definirse como el lugar de encuentro en que se unen dos elementos provenientes de dos direcciones diferentes (cit. en López-Baralt, 336).

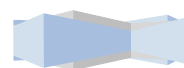


delimitar al primer narrador; alguna referencia de su nombre e identidad. Este punto pasa un poco más a segundo plano para la traducción de Arguedas y por sobre todo para nuestra revisión. Quizás por esto *Dioses y Hombres de Huarochirí* da una importancia gráfica al texto con el que empieza el manuscrito

> Si los indios de la antigüedad hubieran sabido escribir, la vida de todos ellos, en todas partes, no se habría perdido. Se tendrían también noticias de ellos como existen sobre los españoles y sus jefes; aparecerían sus imágenes. Así es, y por ser así y como hasta ahora no está escrito eso, yo hablo aquí sobre la vida de los antiguos hombres de este pueblo llamado Huarochirí, antiguos hombres que tuvieron un progenitor, un padre; sobre la fe que tenían y de cómo viven hasta ahora. De eso, de todo eso, ha de quedar escrito aquí [la memoria], con respecto a cada pueblo, y cómo es y fue su vida desde que aparecieron (Arguedas 11, los corchetes son del autor).

Este narrador no solo presenta su opinión, si no que está referenciando una voz plural, un sentir comunitario de aquellos indígenas que han tocado la "civilización" pero conservan una lógica andina. Segundo, en esta misma división sobre los narradores, es importantísimo rescatar el sentido oral que busca reproducir la traducción de Arguedas, y es precisamente esto como recurso estilístico, algo que el autor va trabajando en su posterior escritura, y además, es el condicionante que retira del foco de importancia para la antropología, la traducción de Arguedas como objeto de estudio.

No nos interesará en el presente trabajo, adentrarnos en clasificaciones ni en conceptualizaciones historiográficas que sitúen esta narración en uno u otro campo estilístico. Solo reclamaremos del estudio literario, la pertinencia para hacernos cargo de un objeto ficcional, que mediante estrategias propias de la crítica literaria nos sirva como recurso para el posterior intento de desprender alguna creación de conocimiento crítico aceptable y novedoso. Entonces nuestro objetivo con el estudio es tratar de adentrarnos en la creación de conocimiento y usar la literatura no como evasión, si no, como implicación y compromiso con la realidad, ese diálogo con la ficción que busca entablar puentes con los recursos estilísticos y el discurso para ser leído.



Estos relatos no entregan ni un mesianismo ni una vuelta a lo primitivo, solo un discurso “enclaustrado” en la palabra escrita, que transita entre la represión del invasor, y las dicotomías del hablar-callar. Pese a que Arguedas es para muchos un autor que intentaba construir y mostrar el mundo andino, es finalmente una representación para “lectores” y “occidentalizados”.

El texto cuenta con treinta y un capítulos más dos suplementos, los cuales presentan distintas historias e informaciones; relatos míticos sobre huacas[27] como Pariacaca o Cuniraya Viracocha, Pachacamac, cómo ciertos habitantes se transforman en huacas y de qué manera son sus rituales de adoración –tal es el caso de Chuquisuso–. Además, aparecen hechos que se van asimilando al patrón católico, como el diluvio o los eclipses. Está presente también el mito de la creación del hombre. Todas estas historias aparecen fragmentariamente –hay historias separadas en capítulos que van saltándose–, en algunos casos se repiten informaciones, o inclusive se contradicen –mostrando la pluralidad de narradores existentes en el relato–, pero la historia que nos interesa aparece en el capítulo veinte y veintiuno, que según Millones y Tomoeda, etnográficamente entrega valiosa información, ya que

> Nos describen de manera gráfica las tribulaciones de la población sometida a la poderosa corriente de la evangelización. Al mismo tiempo nos dan indicios de la naciente religión indígena colonial, que se iba estructurando a partir de fragmentos seleccionados del pasado preeuropeo y la prédica de la religión católica (Millones y Tomoeda 27).

[27]Lo sagrado se expresaba con la voz huaca, que contenía una variedad de significados. En idioma quechua y según Fray Domingo de Santo Tomás: “guaca-templo de ydolos”. González Holguín menciona: “huacca-ydolos, figurillas de hombres y animales que trayan consigo”; “huacca muchhana-lugar de ídolos, adoratorios”.

La idea de huaca surge como una oposición a la idea de un dios en el sentido abstracto del mismo. En el ámbito andino lo sagrado envolvía el mundo y le comunicaba una dimensión y profundidad muy particular (Rostworowski 13).

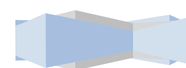
José María Arguedas tradujo el título del capítulo veinte de la siguiente manera "En esta parte comienza la [narración] de la vida de Llocllayhuancu y cómo acabó él, después"[28] (Arguedas 105, los corchetes son del autor).

La narración en este capítulo está centrada en entregarnos información sobre Llocllayhuancu, como apareció, y como se le adoraba. Se cuenta de cuando desapareció y qué hicieron para que volviera.

> De este modo sirvieron y adoraron durante muchos años a Llocllayhuancu. Pero, una vez que no le sirvieron como era debido, el huaca desapareció; se fue donde estaba su padre Pachacamac. Los hombres se afligieron mucho y lo buscaron. (…)
>
> Aflijidos(sic), decidieron ir donde Pachacamac los hombres de más conocimiento y edad. Y se encaminaron llevando cuyes, llamas, vestidos de todas clases.
>
> Y así, habiendo adorado y entregado ofrendas al padre, hicieron volver [a Llocllauhuancu] (Arguedas 107, los corchetes son del autor).

La huaca también habla en el relato, "yo soy hijo de Pachacamac, del que hace estremecer el mundo. Mi nombre es Llocllayhuancu. He venido por orden de mi padre. Él me dijo: "anda a proteger el pueblo de Checa"" (105). Acá podemos apreciar cómo se intenta mostrar esa tensión entre lo escrito y la oralidad, "para nuestro escritor, el Tupac Yupanqui de Ávila debió dirigirse a las huacas de la misma forma que un conjurante o *pongo* de hoy en día les reclama su ayuda. Solo así el texto rescataba la oralidad perdida en el siglo XVII, y el lector podía enamorarse de nuestro pasado" (Millones y Tomoeda 28).

[28] Gerald Taylor la tradujo como "Aquí empieza la descripción de las costumbres asociadas al culto de Llocllayhuancupa. Enseguida describiremos cómo se celebraba este culto y cómo fue que acabó" (Taylor 89) nuestra ingenuidad sobre el quechua no nos permite hacer una evaluación sobre cuál de las dos traducciones es la más fidedigna al texto en sí, pero sí podemos catalogar y diferenciarlas según la intencionalidad del que traduce, las "descripciones" le otorgan los límites para ser el objeto preciso del estudio etnográfico, y en nuestro caso la "narración", es la precisa para lo que buscamos, una revisión de los aspectos literarios.



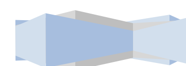
Mientras el narrador nos relata lo ocurrido, no hace ningún comentario moral sobre la importancia que le entregan las comunidades a las ofrendas para esta huaca, esta valoración solo se verá al final del capítulo "una parte de la gente está regresando a Dios y rechazando esas cosas antiguas" (Arguedas 107).

A medida que avanza la historia, aparece el padre Cristóbal de Castilla, quien fue un extirpador de idolatrías y reductor de comunidades indígenas. Pero el personaje que concentra mayor importancia en este primer capítulo de la historia es el curaca Gerónimo Canchuhuaman, quien presenta en su nombre una notoria dualidad cultural, un mestizaje representado en su nominación, esta doble identidad cultural, que se demuestra como un cruce claro de creencias, entre lo nuevo, el cristianismo, y lo primitivo, la religiosidad andina. Se cuenta que ambos odiaban al huaca, pero este segundo no reprimió las idolatrías que se le entregaban a Llocllayhuancu, ya que cuando ocurrió una peste de sarampión la gente volvió al huaca, y don Gerónimo dijo "que sea cosa de él o que provenga de él" (Arguedas 107). Luego se habla del curaca que lo siguió, don Juan Sacsalliuya, y que al parecer también era permisivo con estas actividades.

Sigue el personaje al que nos referiremos, don Cristobal Choquecaxa, quien era hijo de don Gerónimo Canchuhuaman, y se narra cómo es asediado por "los antiguos demonios" (Arguedas 109). Primero se le aparecen cuando iba donde una "joven suya" –quien era "sacerdotisa" del huaca–. Acá es el primer enfrentamiento en el mundo real,

> Vio aparecer una fuente de plata que brilló como si se hubiese convertido en el sol del día; esa luz cegó los ojos del hombre, como cuando repentinamente se hace la noche. (…) don Cristóbal cayó al suelo; luego, rezando el padre nuestro y el Ave María, se arrastró hasta llegar al aposento de la mujer (Arguedas 109).

Y así varias veces el huaca se le apareció a don Cristóbal hasta que finalmente tras varios rezos –inclusive el "Salve Regina, Mater misericordiae" en latín– el huaca abandonó la casa en forma de lechuza y es vencido por el cristianismo.



Lo que nos interesará, es lo que comienza en el capítulo veintiuno “aquí, aunque no haya modo de narrar un sueño, hemos de hablar de cómo ese perverso demonio espantó a don Cristóbal, y también de cómo fue vencido” (Arguedas 113).

Tenemos al narrador-encuestado que entrega la información solicitada sobre la huaca y los modos de adoración, pero acá, comienza a relatar un hecho distinto, hay un quiebre de la narración y se pasa a un personaje que cuenta un sueño, que entiende el sentido ficcional de lo que se apronta a decir. Importancia que tiene el contar algo de los sueños para la cultura del que cuenta, pero que sabe que no lo es en su totalidad para el que escucha.

El sueño contiene en su configuración una riqueza de significados y definiciones, para los estudios occidentalizados, y la mayoría de ellos referentes a la psicología. Pero es bajo nuestra lógica una herramienta estética para marcar una ruptura en lo que se narra, y darle un discurso no personal ni individual, sino colectivo,

> el sueño ha funcionado en el mundo andino como instancia orientadora de la conducta (Jimenez Borja 91-2; Flores Galindo 175-81). Ahora bien, no debemos olvidar que nos encontramos ante un sueño en tanto que manifestación *estética* y *textual*. Como artefacto artístico, ya sea que se trate de una imagen alegórica, un relato de carácter didáctico o la construcción de un mundo en que acontece una inversión absoluta o parcial de las reglas que rigen en el nuestro, el sueño ha funcionado como vehículo eficaz para ofrecer un punto de vista novedoso sobre la existencia (Franco s.n.).

Hay que tener cuidado también con darle única explicación al sueño en base a ser la forma por la cual nos alejamos de la realidad y podemos apreciar comportamientos o acciones fuera de las reglas de nuestro mundo, ya que como vimos en el capítulo anterior y también en este, la huaca podía hablar, se le respondía, existían diálogos con ellas, y no era precisamente dentro de un sueño.

Uno de los primeros acontecimientos que se narra dentro de la lógica del sueño, es a Don Cristóbal no asistir al llamado de la huaca ya que se le caen unas monedas, y se preocupa

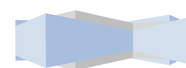
de recogerlas “En ese instante había levantado en su mano cuatro monedas de plata de un *real* cada una. *Don Cristóbal* las hizo caer al suelo” (Arguedas 113) ¿A qué podría hacer alusión este pasaje?, el hecho en sí, no tiene mayor valor en el resto de la narración, salvo retrasar por un momento la visita del indígena converso a su antigua divinidad. El dinero pasa a transformarse en un elemento divisor de lo indio y lo europeo, de lo propio indígena y los primeros rasgos de una forma “otra” de relacionarse (quizás, una de las primeras demostraciones de relaciones económicas pre capitalistas).

Luego de esto, don Cristóbal vio nuevamente los discos de plata de luz cegadora, y espantado, entró a la casa del huaca, acá aparece otro personaje que habla con Llocllayhuancu, y le dice “tú eres hijo de quien mueve la tierra; tú, también, hiciste al hombre” y diciendo esto lleno de temor le servía” (Arguedas 115), luego de esto le sirvieron hojas de coca. Acá el sueño construye una imagen bastante surreal

> En un extremo de la maroma pintada vio un pequeño demonio de color muy negro; sus ojos eran como de plata, en sus manos llevaba un palo con un garabato en otro lado aparecía la cabeza de una llama; sobre la cabeza de la llama el pequeño demonio, sobre el pequeño demonio la cabeza de la llama. Y así, en el interior de toda la casa, rodaban en el aire estas cosas, en dos filas (Arguedas 115).

Después de esto don Cristóbal enfrenta al huaca

> “Oye, Llocllayhuancu, a ti, es cierto, te dicen “hacedor del hombre; el que mueve el mundo” y dicen también: “él dispone que se haga esto o lo otro”; y por eso los hombres te temen. ¿Para qué me has hecho llamar ahora? Yo digo: “Jesucristo es hijo de Dios, él es el verdadero Dios, cumpliré sus mandatos por siempre”. Pero si estoy equivocado, contesta, dime: “Ése no es dios; yo soy quien hace todas las cosas”, entonces, volveré a temerte”. Pero el demonio escuchó las palabras y no respondió, se quedó oyendo y enmudeciendo (Arguedas 115).

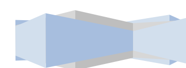


Y el huaca, que en las demás narraciones y partes de la historia, hablaba y dialogaba con los hombres, ya no lo hizo más. Así don Cristóbal se alejó y se protegió en la casa del conde. Concluyendo el sueño. En la historia presentada podemos apreciar como el narrador configura el espacio del sueño, que pese a no haberle entregado validez en el título del capítulo, lo coloca como material de la victoria del dios cristiano por sobre el indígena.

Pese a no poder dar una mayor profundidad a la enorme cantidad de imágenes que presenta la narración, creemos que el análisis hasta ahora es pertinente a lo que pretendíamos, considerando también hacer reflotar y reivindicar este material como un objeto de estudio plausible y profundo para revisiones más provechosas, en el campo de la literatura.

A los que respecta sobre el tema de nuestro trabajo, el sueño se transforma en un quiebre interno de la narración, un alto en la historia que se *cuenta* en el resto del texto. Según lo que occidente nos ha dicho teóricamente sobre el sueño, ¿podemos aplicar está lógica en la narración que estudiamos? Al parecer hay ciertas diferencias; el sueño no se muestra como algo "oculto", si no como un intento de mostrar explícitamente lo que el que escucha (o lee) quiere escuchar (o leer).

Son los dioses que se enfrenten dentro del marco ficcional del sueño, dos fuerzas representadas en esta metáfora andina que utilizó Arguedas a posterior con los zorros, dos fuerzas que no se eliminan unas a otras, si no que a través del diálogo –inclusive la batalla, como lo es en la danza tinku– construyen este discurso mestizo que configura la tradición y ruptura. Formas predominantes en la estructuración de nuestra cultura.



Bibliografía

a) Básicas

Arguedas, José María. *Dioses y Hombres de Huarochirí.* Lima: Fondo editorial de la Universidad Ruiz de Montoya, Jesuitas. 2007. Impreso.

Taylor, Gerald. *Ritos y tradiciones de Huarochirí.* Lima: Fondo Editorial de la Universidad de San Marcos. 2008. Impreso.

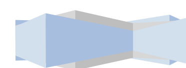
b) Consulta

Franco, Sergio. *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid. 2007. Web. 10 sept. 2012.

López-Baralt, Mercedes. *Para decir al Otro: Literatura y antropología en nuestra América*. Madrid: Iberoamericana. 2005. Impreso.

Núñez, Ángel. *El canto del quetzal: Reflexiones sobre la Literatura Latinoamericana.* Buenos Aires: Corregidor. 2001. Impreso.

Rostworowski, María. *Estructuras andinas del poder. Ideología religiosa y política.* Lima: Instituto de Estudios Peruanos. 2007. Impreso.

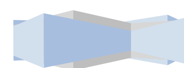


El problema de la verdad histórica en *Lope de Aguirre, traidor*

Sandra Araya Rojas
Becaria CONICYT
Universidad de Chile

El descubrimiento y la conquista del Nuevo Mundo ya encuentran un lugar claro en la literatura española del siglo XVI, particularmente en el teatro. Cierta perspectiva eurocéntrica de los conquistadores predomina en esta configuración teatral, e ilustra un discurso triunfalista que considera la cristianización y colonización de nuestro continente como una hazaña civilizadora. Sin embargo, desde los años setenta del siglo pasado, el drama histórico, bajo la presión de la discusión posmoderna, que también se iba imponiendo en España, sufrió un cambio de paradigma: las nuevas circunstancias de la transición democrática, después de la muerte de Franco, menguaron el interés en la configuración de una historia nacional, ideológicamente conservadora. El arte que antes se había situado en el plano estético de la tradición mimético-realista se dispuso a reflexionar en torno a los límites de la búsqueda de la verdad histórica. Surge, así, un teatro crítico que incorpora la voz de los "vencidos" en la deconstrucción de textos historiográficos, y confirma en su propuesta la tendencia general al diálogo intercultural con fuentes y relatos explícitos.

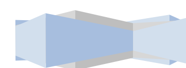
Bajo estos presupuestos, la investigación que propongo desarrollar tiene como propósito abordar la obra del autor valenciano, José Sanchis Sinisterra (1940), a través del estudio y análisis de *Lope de Aguirre, traidor*, escrita entre 1977 y 1986. Se trata de un drama de carácter revisionista, que indaga en la historia hispanoamericana como consecuencia del esfuerzo del autor por indagar en la historia del teatro, en las circunstancias sociales, políticas y económicas bajo las que este ha surgido y se ha desarrollado. La originalidad de los recursos teatrales, junto a toda suerte de transgresiones poéticas de la realidad, continúa la tendencia de sus dramas precedentes, pero se complejiza al instalar una desencadenante inicial, que invierte el punto de vista inicial de la historia y la Historia para interrogar al discurso oficial. Este procedimiento abre la obra a diferentes dimensiones y posibilita



múltiples lecturas en torno a los conceptos de descubrimiento, conquista y colonización americanas. Su complejidad exige considerar diferentes líneas teóricas y críticas. En este estudio se trabajará algunas de ellas, en la medida en que serán marco indispensable para desarrollar la propuesta de análisis de esta investigación. Teniendo en cuenta que la figura histórica de Lope de Aguirre llega al siglo XX cargada de contradicciones, nos detendremos en la configuración dramática de Sanchis Sinisterra para abordar el problema de la reconstrucción de la realidad histórica.

El objetivo central de este proyecto será, entonces, reflexionar en torno a la representación de una de las historias más fascinantes de la Época Moderna, para proponerla como articuladora de una estética que busca desmantelar el trabajo silencioso de la burguesía y su poder. La imaginación dramática del autor triunfa sobre el monologismo cronístico; el monstruo, fiera y criminal de las epopeyas coloniales se transfigura en hombre; y la interpretación dominante que la historia española de los siglos XVI, XVII, XVIII y XIX establece, calificándolo de endemoniado, provocador de todos los daños que sucedieron en la jornada del Dorado, anuncia en esta obra el fracaso de la estigmatización de su rebeldía.

Proponer una investigación al respecto nos permitirá indagar en las dimensiones estético-políticas de las identidades culturales y subjetividades contemporáneas, y aportar teóricamente al debate actual sobre las relaciones de poder, imaginario y saber en la intersección entre imágenes verbales y visuales. Nos incorporaremos a esta discusión desde una perspectiva que identifique la recreación que Sanchis Sinisterra hace de las crónicas de conquista del siglo XVI, como una estética/ética que trastoca las economías artístico-imaginarias, y redefine las relaciones entre nuestra cultura latinoamericana y la cultura española, en términos menos limitativos que los que, hasta ahora, ha empleado el observador europeo. Desde allí, se abordarán los modos de conocimiento y comunicación con la alteridad, que es donde, a mi juicio, se despliegan la mayoría de los desafíos del texto, y donde se evidencian de mejor manera los efectos que Sanchis Sinisterra busca provocar en el espectador. Será pertinente considerar la libertad en que el drama deja al espectador para adoptar una postura frente a Lope de Aguirre y, por extensión, frente al Otro. José Sanchis Sinisterra, uno de los autores españoles, tal vez, más representado en



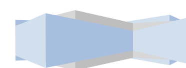
América Latina durante las dos últimas décadas, toma conciencia de la diversidad americana, y la constituye una pasión de vida personal y política.

1.- El teatro fronterizo

Manuel Aznar señala en su prólogo a *Ñaque, ¡Ay Carmela!* (1991) que la propuesta general de Sanchis Sinisterra, tanto teórica como práctica, apela a la reconstrucción de la razón de un país condenado forzosamente a la desmemoria. Para ello, concentra todos sus esfuerzos en un programa colectivo que, desde su creación en 1977, revisa y cuestiona la práctica escénica en conjunciones inesperadas, desarticulando síntesis y convencionalismos estéticos: el Teatro Fronterizo, un taller de investigación y creación dramatúrgicas que aspira a la marginalidad, y plantea la teatralidad como una dimensión humana de reconocimiento y autoconstrucción, imposible de entender alejada de las circunstancias sociales, políticas y económicas.

La radical desnudez de esta propuesta de Sanchis Sinisterra no carece de la memoria del suburbio y la injusticia social, de la represión sexual, de un catolicismo que atemoriza contra el pecado con el miedo al infierno. Ya lo advierte el propio autor en *Teatro en un baño turco*, "el teatro erige su frágil castillo de naipes en las fisuras de la dura e inhóspita realidad, para ofrecer a la memoria albergue seguro, nido duradero. La memoria, sí: única patria cálida y fértil de la rabia y de la idea" (65).

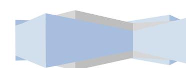
Tal como lo advierte Wilfred Floeck en *El teatro español contemporáneo (1939-1993). Una aproximación panorámica*, el proyecto del valenciano se suma a la reivindicación de crítica social iniciada por Antonio Buero Vallejo y tantos talentos exiliados durante el régimen franquista. Fermín Cabal, José Luis Alonso de Santos, Rodolfo Sirera, abrazan el teatro como una barca salvavidas que facilita la supervivencia en un mundo marcado por las catástrofes. Sin depositar fe en modelos de carácter universal, todos ellos hacen de la práctica dramatúrgica un trabajo individualizado que, en lugar de buscar la transformación del mundo, opta por la transformación del individuo.



2.- *Trilogía Americana*: el caso de *Lope de Aguirre, traidor*

Lope de Aguirre, traidor nace del particular interés del autor por nuestro continente. Estrenada en abril de 1986 por El Teatro Fronterizo, en colaboración con el grupo teatral vasco Teatropolitan, dirigido por Joan Ollé, con el título *Crímenes y locuras del traidor Lope de Aguirre*, fue editada por primera vez en 1992 por la Revista El Público del Centro de Documentación Teatral de Madrid. El volumen se tituló *Trilogía Americana*, e incluyó otras dos piezas de proximidad temática, *El Retablo de Eldorado* (escrita en 1984 y estrenada en 1985) y *Naufragios de Álvar Núñez o La herida del otro* (escrita en 1991 y estrenada en 1993). Si bien es cierto, los tres dramas son profundamente dispares en su construcción, el núcleo de preocupaciones estéticas y morales que alimenta la extensa obra del dramaturgo se multiplica en todas las direcciones que le señala su incansable curiosidad. Su movilidad extrema, su deambular periférico por las bifurcaciones del lenguaje, su preferencia declarada hacia los géneros espurios, su gusto por la promiscuidad y el mestizaje, sus juegos de metateatro se revelan como las constantes de la trilogía. En este proyecto nuestro continente emerge como la otredad masacrada por una Conquista que no se relacionó con la cultura de los pueblos indígenas, sino desde la explotación económica, la intolerancia ideológica y el fanatismo religioso. Fascinado por la hibridación que produce el choque entre los dos mundos, José Sanchis Sinisterra emprende su "descubrimiento" personal a través de la lectura de los cronistas del siglo XVI, y percibe la terrible y miope relación con lo otro de la que dan cuenta sistemática esos textos.

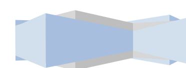
El reto que comporta la escritura de *Lope de Aguirre, traidor* es intenso: por una parte, nos enfrentamos a la evocación en ausencia del personaje histórico a través del monólogo febril de sus víctimas; por otra, a la articulación, a través del coro y de la progresiva complementariedad de los relatos, de la profunda unidad que preside la propuesta. La renuncia a materializar en escena un personaje del magnetismo y la eficacia dramática de Lope de Aguirre, está en relación directa con el propósito de alumbrar en escena el terrorífico destino de su sueño de muerte. El monolitismo de la "relación muy verdadera" es reemplazado por la palabra ignorada de las mujeres Elvira y Ana de Rojas, por la voz despreciada de Juana Torralba, el soldado anónimo e Inés de Atienza. Figuras anónimas



que buscan singularizarse, aún a costa de la soledad del soliloquio. Respetando, en términos generales, la cronología de la expedición, desde su preparación en Cuzco hasta la muerte de Aguirre, sus parlamentos suministran un material ambiguo, del que ni resulta la reconstrucción dramático-narrativa cerrada de los acontecimientos, ni el retrato claro y coherente del protagonista. Antes bien; la confesión de estos nueve personajes nos arroja a la fragmentación y subjetivación, a una lengua cargada de imágenes que siembra en la escritura el multiperspectivismo y la interculturalidad, la inclusión de lo periférico y lo marginal, la inquietud por explorar nuevos espacios de relación entre las artes y la historia, para situarnos en zonas refractarias a la domesticación cultural burguesa.

Consecuente con su trayectoria, el autor se propone dramatizar zonas de un texto plural, no con el fin de ofrecer un mosaico ilustrativo de episodios históricos, tendentes a producir orgullo o vergüenza ante el cúmulo de proezas y atrocidades, sino con el fin de poner en escena y en cuestión fragmentos significativos de la memoria colectiva. En este sentido, al recordar la epopeya y antiepopeya de la Conquista, plantea un ejercicio que permite al hombre recuperar la clave moral para liberarse "de los mitos que perpetúan 'rencores anacrónicos y absurdos' y de las representaciones nocivas que transfiguran en monstruos repugnantes a los vencedores de la Conquista (Cortés), la otra mitad de América, y a los vencidos de la Conquista (Aguirre), la otra mitad de España" (Alonso 145). José Sanchis Sinisterra levanta una polifonía y exhibe, por medio de la renovación formal, la inestabilidad de la escritura de la historia, renunciando al maniqueísmo de dos discursividades: 1) la de los soldados que participaron en la rebelión y desertaron para implorar el perdón real mediante la escritura de la historia del tirano más perverso del mundo, a fin de eludir responsabilidades y cargar la culpa sobre una cabeza; 2) la de ciertos gestores del proceso de emancipación americana, que exaltaron la osadía de Lope de Aguirre como insurrección irreductible contra la corona española, como rebeldía reaccionaria, precursora de la ideología independentista.[29]

[29] Tal como lo indica Caro Baroja, en la primera visión, el personaje hubo de ser en gran parte el "chivo emisario" de todo un grupo de hombres asustado por sus propios hechos, pues resultaba el más simbólico, el más representativo y visible de todos ellos (1968: 67). Con el nacimiento de la clínica, a esta causalidad demoniológica le siguió una causalidad siquiátrica que, si bien no catalogó al marañón de agente del infierno, sí lo consideró sicópata anafectivo, murmullo inarticulado de lo infrahumano. Se trató,



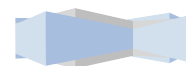
Su apuesta va por la exhibición de los filtros que jerarquizan los recuerdos, y reducen la heterogeneidad al todo compacto de las hegemonías. Interpela textos vinculados a una figura históricamente "condenada al olvido de la memoria de la humanidad para todos los tiempos", pero paradójicamente, señalada como uno de los conquistadores más conocidos. De esa disputa entre historia y ficción, genera un drama histórico que indaga en el conocimiento sobre América, y su representación en la historia nacional de España, a través de un relato de ficción que reilumina cierta realidad aprendida. *Lope de Aguirre, traidor* identifica la conciencia crítica que, según Foucault, funciona como metodología de la colonización del desorden, y la canaliza en los nueve monólogos de los personajes que cuestionan las maquinarias de poder. Es procedimiento que nos exige comprender la relación implícita entre el poder y la formación de las diferentes memorias e identidades (individuales y colectivas) de las que da cuenta la obra. Su propuesta problematiza la relación entre saber y poder como una constante discursiva histórica que tatúa y controla los cuerpos, y en la que el Estado aumenta sus potencias para mantener el control sobre los gobernados. Concibe al sujeto en un lugar de privilegio, lo sitúa en el centro para legitimarlo como un ente unitario al interior de su discurso. Así lo evidencia, en su monólogo, un marañón sin nombre:

> Nadie contó nunca conmigo para nada, maldita sea, si nadie me pregunta qué quiero y qué no quiero, maldita sea, si tan solo me ordenan, si tan solo obedezco, mande quien mande, y siempre manda alguno, don Pedro o don Fernando o don Aguirre o don Rey o don Dios o don Mierda, y yo, maldita

---

simplemente, de ocultar la significación sociopolítica de la rebelión, de despolitizar las imprecaciones contra la injusticia de gobernadores, virreyes y eclesiásticos en tierras americanas.

Para el segundo caso, Triviños coincide con lo que plantea Beatriz Pastor (1983) en *Discurso narrativo de la conquista americana.* Cierra toda posibilidad de progresismo ideológico en el personaje, y visualiza, en su conciencia trágica, un rebelde angustiado y anacrónico, que anhela los valores heroicos de la sociedad guerrero-medieval, que se desespera por retornar a un pasado mitificado y perdido, que mira con nostalgia la pureza de las cruzadas.

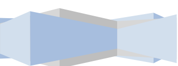


> sea, sin don ni ton ni son y venga y dale y sigue dando vueltas y vueltas y vueltas y más vueltas… (145)

El desplazamiento que experimenta la figura de Lope de Aguirre en la dramaturgia de Sanchis Sinisterra nos obliga a poner el acento en las diferencias que constituyen las identidades de los individuos, y a subrayar que la única forma de descentrar al yo de la acción individualizante y totalizadora, es cuestionando la forma de racionalidad existente. En este sentido, se entiende porqué los personajes asumen la perspectiva de víctima en sus monólogos: tal mirada va acompañada de una conciencia de la posición marginal, en la sociedad que los degrada y expulsa hacia la periferia de la vida activa.

> Mira, mira tu hacienda y tus caudales. Cuenta los frutos de tus malandanzas y dile a esta cuitada, que antaño te sirivió de jergón y de alivio, cuál justicia podemos esperar los que servimos de quienes nos gobiernan, estén lejos o cerca. Dios Nuestro Señor hizo este Nuevo Mundo como el Viejo, y a unos los puso arriba y a otros nos puso abajo, y no ha de consentir en que se lo revuelvan, y así querrá que sea por los siglos de los siglos, amén. Bueno está, bueno está: si quieren que me calle, me callaré. Punto en boca, ni más media palabra. La Juana Torralva se ha quedado muda. Muda, pero manca no, claro es, ni tampoco coja, claro es… (126).

La posición de víctima transforma el parlamento en un testimonio, y hace trascender el carácter puramente verbal de la representación para convertirlo en un acto de fe, en un compromiso ético que aporta una verdad que debe ser defendida con la vida. Los personajes configuran a través de sus palabras a un Lope de Aguirre que peregrina sobre el escenario, sin un camino fijo, a la deriva de sus deseos más íntimos. El autor arma un lenguaje dinámico, entrega la palabra a mestizos como Elvira, y a indígenas, para que se comuniquen desde su propia lengua. La pieza se consolida, entonces, como sistema comunicacional y cultural. Sanchis Sinisterra deja hablar al Otro; compone nueve monólogos polifacéticos y contradictorios para dar preferencia a los que en la historia, por regla general, no logran hacerse escuchar. El referente de nuestro continente transforma el



lenguaje de las crónicas y teje en este teatro un nuevo género. La palabra presiona y va transformando hasta desarticular los esquemas impuestos por el discurso canónico de la conquista.

Es un tipo de representación que exige revisar la concepción de conocimiento histórico para entenderla, tal como lo señala Antonia Viu en *Imaginar el pasado, decir el presente*, “no solo como la comprensión de una realidad dada, exterior al sujeto, sino también como el resultado de una serie de operaciones que median la relación entre dicho sujeto y la realidad, o lo que podríamos llamar representación” (36). El pasado no ha ingresaso al texto tal y como ocurrió, sino recortado, encuadrado como una foto, que selecciona un fragmento de realidad, y excluye. Si bien es cierto, el discurso historiográfico, como lo ha demostrado Barthes, logra ocultar las marcas del narrador tras la objetividad de la tercera persona, es evidente que esa imagen configurada produce un saber referencial, que va revestido de un poder ideológico, que modifica la realidad y la hace apropiable para diversos fines. El discurso que, en cambio, representa el drama histórico alude al hecho configurado ya por el documento, a la imagen que se ha construido en relación al saber. Así, si el drama histórico se hace eco de un determinado discurso historiográfico, ayudará a perpetuar imágenes producidas por este, y si, por el contrario, propone nuevas imágenes sobre el pasado, cuestionará las imágenes existentes “para hacer visibles los valores y prejuicios que revisten el conocimiento que tenemos sobre el pasado y condicionan nuestras opciones en el presente” (54). De esta manera, se entiende que el lenguaje de *Lope de Aguirre, traidor* ejerce diversas estrategias que buscan desarticular las ideas enquistadas, que han estado al servicio de un poder.

Bibliografía

Alonso, María Nieves. "Las analogías de la imaginación: el caso de Hernán Cortes y Lope de Aguirre". En Acta Literaria Nº 17, 1992: 137-146. Impreso.

Caro Baroja, Julio. *El Inquisidor y otras vidas por oficio*. Madrid: Alianza Editorial, 1968. Impreso.

Floeck, Wilfred. "El teatro español contemporáneo (1939-1993). Una aproximación panorámica". *Teatro español contemporáneo: autores y tendencias*. Coord. De Toro. Kassel: Edition Reichenberg, 1995. 1- 42. Impreso.

Foucault, Michel. *Historia de la Sexualidad. La voluntad de saber*. V.I. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2008. Impreso.

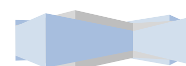
Pastor, Beatriz. *Discurso narrativo de la conquista de América*. La Habana: Ediciones Casa de Las Américas, 1983. Impreso.

Sanchis Sinisterra, José. *Trilogía Americana*. Madrid: Revista El Público, Centro de Documentación Teatral del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 1992. Impreso.

---. *La escena sin límites: fragmentos de un discurso teatral*. Ciudad Real: Ñaque Editora, 2002. Impreso.

Triviños, Gilberto. *Ramón J. Sender. Mito y contramito de Lope de Aguirre*. Zaragoza: Institución Fernando El Católico, 1991. Impreso.

Viu, Antonia. *Imaginar el pasado, decir el presente. La novela histórica chilena (1985-2003)*. Santiago de Chile: RIL Editores, 2007. Impreso.

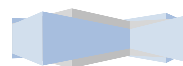


“Memoria para armar”: El proceso de testimoniar, narrar, dar vida

Yael Zaliasnik Schilkrut
Universidad de Santiago de Chile

Aunque existen discusiones sobre la fecha exacta en que comenzó la dictadura en Uruguay, no hay dudas de la impresionante dimensión de la práctica de la prisión política que en ella se dio. Se calcula que entre 1972 y 1984 aproximadamente 60 mil uruguayos fueron detenidos, secuestrados, torturados y procesados por la justicia militar. Cerca de seis mil fueron prisioneros políticos, cifra imponente en un país con una población de tres millones de habitantes. Entre ellos, hubo muchas mujeres, algunas de las cuales más tarde darían vida a un muy particular “movimiento de memoria”[30]: “Memoria para armar” (MPA).

En su desarrollo, este tiene muchos elementos de teatralidad que me gustaría destacar porque creo que la performatividad (característica de la teatralidad), es compartida por la memoria y por la maternidad, concepto que de una u otra manera aúna a estas mujeres, que a través de numerosos actos de teatralidad y de memoria, dan vida y activan distintos procesos. La teatralidad es definida por la académica canadiense Josette Féral como “un acto de transformación de lo real, del sujeto, del cuerpo, del espacio, del tiempo, por lo tanto un trabajo a nivel de la representación; un acto de transgresión de lo cotidiano por el acto mismo de la creación; un acto que implica al cuerpo, una semiotización de los signos; la presencia de un sujeto que pone en su lugar las estructuras de lo imaginario a través del cuerpo” (104). Esta semiotización que se da en la representación, pero también en la producción de una nueva realidad que deriva de esta (porque la teatralidad afecta el “escenario” más macro donde se inserta, como una acción caracterizada también por su politicidad, entendida, como sostiene Bhabha, como performatividad), requiere de cuerpos. Cuerpos colonizados, vejados, encerrados durante la época evocada para ejercer el control y domeñar a aquellos que el poder dictatorial consideró “peligrosos”.



[30] Tomo prestada esta expresión de una ponencia sobre MPA de Alvaro Rico.

Luego de la dictadura, los dueños de estos cuerpos fueron rearmándose, religándose con otros cuerpos, venciendo el miedo y logrando expresar y compartir sus vivencias. Para ello, fueron y son fundamentales muchas expresiones ciudadanas y/o artísticas, como MPA, que consciente o inconscientemente han utilizado estrategias relacionadas con elementos de teatralidad para performar la/s memoria/s. Estas han buscado "romper el silencio", como estas mujeres descubrieron que podían hacerlo a través del testimonio, del verbo contar, como un paso importante para lograr sacar su propia voz, compartirla, amplificarla y sentir que no estaban "poniendo en escena" temas individuales sino colectivos, de una sociedad que necesita rearticular simbólicamente estos traumas para elaborarlos y seguir adelante, para recuperar el habla, la solidaridad, los lazos comunitarios.

1.-Primer nacimiento: Nosotras, las presas

Aunque los movimientos vienen gestándose mucho antes del momento en que se hacen visibles, puede decirse que MPA se inició con la reunión de ex prisioneras políticas tras convocarse en 1997, durante la 2ª Marcha del Silencio. De la reunión, a la que llegaron cerca de 300 mujeres, surgieron cinco talleres. Uno de ellos fue el de Género y Memoria (TGM), que daría vida a MPA. Según la historiadora Graciela Sapriza, la primera cita fue "de abrazos, de encontrarse, de reencontrarse, de reconocerse". Este primer nacimiento tiene que ver con re-unirse, dando vida a un ser colectivo, conformado por personalidades autónomas, pero con el elemento común del género y la experiencia carcelaria por motivos políticos durante la dictadura (de la mano con ella, la solidaridad).

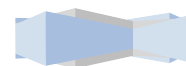
Porque aunque entre las prisioneras nacieron fuertes lazos, algunas no se habían vuelto a encontrar e incluso había quienes no se conocían. Tanto era el peso de la identidad dada por haber compartido el encierro deliberado y físico (aunque no solo físico en la intención de sus carcelarios) que, cuando se convocaron, decidieron que las con números pares llevarían bebida y las impares, comida (evocando sus números de prisioneras). Reunirse entre semejantes fue un gatillador de tanta palabra pendiente, atragantada, guardada.

Poco a poco, contar y escuchar, abrazarse y reconstruir los vínculos fue unificando a este grupo, religándolo. Como explica otra de las integrantes del TGM, Elena Zaffaroni, en un artículo publicado por la revista *Cotidiano Mujer*, no querían faltar a esta cita quincenal que califica de “entrañable”, donde “recuperábamos, junto a los recuerdos, aquella relación directa, confiable, que supimos construir cuando presas”. La resistencia que ejercieron sobreviviendo a las cárceles, en gran parte gracias a sus lazos fraternos, también se da luego de estos encuentros, dejando en evidencia su fuerza, su vida, su cohesión, su posibilidad de actuar y construir pese a que lo que se había buscado al hacerlas “prisioneras políticas” era precisamente su destrucción (física y de sus ideas, individual y de sus vínculos).

Gianella Peroni, otra integrante del taller, psiquiatra infantil y psicoterapeuta familiar, dice que en un principio “fue una especie de catarsis, nos sirvió a nosotras mismas de contención, de fortalecimiento de la identidad, de cambiar cosas en un entorno donde no se hablaba de eso casi nada en ese momento, mucho menos que ahora, cuando todavía hay cosas de las que no se habla”. Reunirse entre “pares”, pese a que, por supuesto, cada historia tiene sus personales matices, lo que hacía mantener el interés y el convencimiento de armar este puzle entre todas, fue en cierto sentido, entonces, “terapéutico”, tanto a nivel individual como colectivo. Peroni sostiene que gracias a este proceso ella misma fue capaz de hablar muchas cosas con sus hijos que había dado por entendidas.

2.- Segundo nacimiento: Nosotras, las mujeres

A fines del 2000, las integrantes del TGM decidieron colectivizar aún más esta construcción de la/s memoria/s convocando a todas las mujeres a contar lo que vivieron en la dictadura. Llegaron 238 trabajos, de los cuales cuatro académicos, junto a las integrantes del TGM, seleccionaron 52 poemas y relatos que darían vida al primer libro. A mediados del 2001 se dieron a conocer los textos seleccionados. En noviembre comenzó a circular el libro. Los testimonios fueron donados a la Universidad de la República. Se enfatizó que convocatoria y casilla continuaban abiertas. Los libros finalmente fueron cuatro[31].

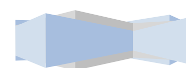


[31] Tres con el nombre “MPA” y un cuarto, *Palabras cruzadas*, con experiencias de un taller con jóvenes.

Aunque bautizaron el taller como TGM porque querían conversar sobre la especificidad de la experiencia carcelaria, de la represión, de la resistencia, e incluso de las maneras de expresarse de las mujeres, la mayoría sabía poco al respecto, por lo que comenzaron a leer sobre género e invitaron a Sapriza, quien había trabajado en dichos temas, a colaborar con ellas. Esto, cuando ya llevaban un tiempo reuniéndose, porque desde el primer encuentro conversaron sobre la necesidad de hallar una voz propia para no ser mediadas por otros.

Intentaron infructuosamente tocar temas como la maternidad y la sexualidad, pero nunca dejaron de "contar" (ni de "dar vida"). Como explica Zaffaroni, también en *Cotidiano mujer:* "contar y escuchar parecía un mecanismo que iba despertando nuestros recuerdos". "Contar y escuchar", lo propio del testimonio, entonces, es reconocido desde un inicio como una herramienta efectiva para movilizar la memoria. Primero, entre las integrantes del TGM, un paso quizás terapéutico para "sacar afuera" lo que algunas incluso nunca habían contado a nadie y comenzar así "armando" este capítulo de la historia de Uruguay a través de sus vivencias particulares que irían insertando en el espacio colectivo, porque, como dice Pilar Calveiro, "la memoria es siempre un relato social" (Cit. en Brodsky 88).

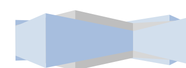
Este proceso muestra cómo el acto de contar confiere sentido e identidad a lo que se narra y a quienes narran, escuchan, comparten. De hecho, Ricoeur describe este acto de una manera que ineludiblemente nos remite al título y realidad de MPA. Dice que contar es "…elaborar totalidades significativas a partir de acontecimientos dispersos" (104). En el desarrollo de MPA, cada vez con más etapas y participantes, se irían agregando otros elementos que lo harían aún más eficaz e importante tanto para las mujeres que se involucraron directamente como para las mujeres y la ciudadanía uruguaya de distintas generaciones, poniendo en el tapete una realidad invisibilizada y promoviendo el diálogo, la narración y la elaboración de la/s memoria/s. Según muchos, este se potenció al desarrollarse en una época en que recién se comenzaba a hablar sobre la/s memoria/s de este periodo y se reconocían realidades ocultas hasta entonces como la prisión política de mujeres y sus testimonios. Para ello fue muy importante salir de los talleres y, luego de reunir los testimonios, hacerlos públicos, compartirlos, actuarlos, encarnarlos, conversarlos.



Existe una práctica frecuente en los relatos publicados de comenzar con un narrador en tercera persona, distante, que cambia a primera persona. Así, en "La paisana", de Irma Mateos Guerrero, los tres primeros párrafos están narrados en tercera persona singular. Dice, por ejemplo, "Conoció a un muchacho (…)" y, en esa misma oración, hace un cambio drástico a la primera persona singular: "para mí era un niño, me enamoré y él también". Esta dificultad de encontrar una voz, de vencer el miedo, de poder decir "yo", probablemente se dio también al pasar de firmar con seudónimos a utilizar los nombres verdaderos. Si bien los relatos se entregaron con seudónimos, al momento de publicarlos, sus organizadoras, sabiendo la fuerza, legitimidad, credibilidad, que les daba a los mismos ser firmados, les solicitaron a sus autoras autorización para identificarlas. La mayoría asintió, salvo algunas excepciones en las cuales esta práctica podía ser comprometedora.

Por otra parte, en cada nuevo libro, si bien se repiten elementos, como la convocatoria y la metodología, nacen innovaciones que lo hacen distinto y activo. Son otros relatos, pero también cada publicación ha tenido un enfoque un poco diferente. El primer libro buscó reunir testimonios lo más diversos posibles de situaciones vividas por las mujeres durante la dictadura; en el segundo, se enfatizó lo ocurrido a niños, niñas y adolescentes, contados ya sea por quienes fueron niñas y adolescentes en dicha época o por sus madres, el tercero incorporó ensayos académicos y narraciones de antes y después del golpe de Estado junto con otros artículos de connotados profesionales. Por último, el cuarto refleja una experiencia de talleres de ex prisioneras y jóvenes, que apunta a la responsabilidad del testimonio. Como escribe Isabel Trivelli, también integrantes del TGM, en su introducción:

> La transmisión de la experiencia, para que no fuera nada más que una experiencia personal, debía estar apoyada en el diálogo, especialmente con quienes no vivieron aquellos años. Desde el inicio la comunicación con los jóvenes fue la principal motivación de nuestro trabajo. No solo teníamos el derecho de contar, sentíamos que teníamos la responsabilidad de hacerlo (17).

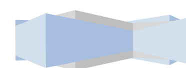


3.- Tercer nacimiento: Presentación en sociedad, actos públicos

Para impulsar a las mujeres a contar sus historias, se inspiraron en una campaña lanzada por H.I.J.O.S. en Argentina. A través de ella, hacían un reclamo de justicia (de igual manera, buscaban una convocatoria que no se quedara en lo descriptivo). Llamaban al pueblo argentino a que les contaran cuentos dado que sus padres no habían podido hacerlo. Nuevamente contar. La importancia de contarnos cuentos. De reunir distintas narrativas en una trama mayor. Para interpelar a todas las mujeres uruguayas optaron por un lenguaje coloquial. "Te invitamos a contar porque a vos también te pasó": comenzaba la convocatoria, que se repitió varias veces en el proceso de MPA. Más adelante en el mismo documento se señala que esta es la manera que encontró el colectivo para:

> Conjurar el horror que se instaló dentro y fuera de las cárceles; de conjurar el miedo que nos invadió a todos y a todas; de conjurar la injusticia que se perpetró, no solo en los juzgados militares; de conjurar la oscuridad que cambió la cara de los uruguayos y uruguayas, que cambió la entonación del himno, que nos hizo más silenciosos (283).

Ya en su convocatoria se reconoce el poder performativo del testimonio, se confía en que estas narraciones actúen sobre la sociedad, modificando de algún modo la realidad. Para esto, se busca reunir narraciones particulares, con la necesaria valoración y tolerancia de las especificidades de cada una para dar un primer paso para elaborar lo vivido y comenzar a exorcizar el horror experimentado (lo que en psicoanálisis se denomina "*working through*"). Se logra así restituir los vínculos sociales fracturados (como las "presas", como la memoria), creando un espacio intersubjetivo donde se vuelven a escenificar los vínculos solidarios, generando entre todos un discurso plurívoco que permita la identificación, acercarse, volver a colocar en escena y conversar de aquello que muchas veces se ha mantenido oculto o en silencio.

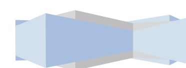


Los actos que realizaron –ya sea para lanzar la convocatoria, para dar a conocer los testimonios seleccionados en el primer libro, o para presentar ese y cada una de las

publicaciones siguientes- también tuvieron un efecto multiplicador con muchos elementos de teatralidad. Profundizaré en el de la convocatoria, en la sala Zitarrosa, de Montevideo, el 1 de noviembre de 2000. Allí, la teatralidad estuvo muy presente no solo por el acto mismo, con su escenario, música, iluminación, participación del público, sino también en el contenido de muchos de los relatos que se leyeron (probablemente un gatillador importante para realizar posteriormente obras de teatro). Por ejemplo, en el cuento que leyó Gladys Castelvecchi sobre la manera que encontraron las prisioneras para avisar/ homenajear/ expresar su duelo cuando murió una compañera, tendiendo al alba todas sus ropas negras. La ropa, que viste, desnuda, identifica, des/identifica (como los mamelucos todos iguales que debían usar los y las prisioneros/as), es protagónica también en otros testimonios –de la mano de la sensualidad, así como del humor y la ironía,- como en aquel relato que narra la actriz Myriam Gleijer del dispositivo que diseñan los militares para evitar que las mujeres cuelguen sus calzones a la vista excitando a los soldados. El humor tiene un sitial importante en muchas narraciones probablemente como una herramienta de las ex prisioneras para hacer más llevadera esa vida, para no enloquecer, resistir, sobrevivir.

La mixtura del humor con la violencia y dolor contenidos en los testimonios se refleja también en la combinación de la música de tango del conjunto Camerata Punta del Este, con los cánticos y bailes del candombe de Berta Pereira y Las Comadres. El primero, con piano, violines, viola, provoca la apertura de los marcos perceptuales convocando las emociones, para que, al ser testigos de los íntimos relatos, los espectadores vayan integrándose, y luego participen aún más directamente con Berta Pereira y Las Comadres, uniéndose a sus gritos, cantos, conjuros, bailes. Se posibilita además un ejercicio de identificación con los testimonios –para lo cual colabora también la diversidad de temas, narradores e historias-, lo que el estadounidense Joseph Roach denomina "surrogación", que tiene que ver con tomar el papel de otro a través de la identificación (53).

Julia Kristeva, por su parte, dice que la sensación de abyección, aquello "que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas. La complicidad, lo ambiguo, lo mixto," aumenta con estas mezclas inesperadas (11). De similar manera, en los testimonios se aúnan los hechos cotidianos, muchas veces amorosos,



solidarios, humanos, con la violencia de la época y lo que viven estas mujeres, aumentando a la vez que la sensación de abyección por lo horroroso, el sentimiento de cercanía y comunión con ellas y sus relatos.

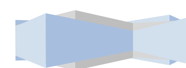
En el escenario (al igual que en los libros), existe una constante sensación de movimiento pendular, entre el humor/ alegría y la tragedia/ horror, lo emotivo y lo real, lo singular y lo colectivo, gritos y silencio, luz y oscuridad. Las anécdotas, los relatos, lo teatral, exasperan esta sensación, donde las características mencionadas no se quedan en un movimiento ritualizado y vacuo, sin sentido. Este vaivén trae y provoca transformaciones, avanzando, siempre moviéndose, como todo proceso (como la memoria).

Los testimonios leídos detrás de un micrófono que amplifica las voces (y hace aparecer estos cuerpos y sus historias), como este proceso que se inicia de lo íntimo y subjetivo para hacerse público, logran hablar del conjunto de pequeñas historias, de las intersubjetividades que bordan entre ellos y aportan, así, a un tejido más amplio y complejo.

4.- Cuarto nacimiento: Obras de teatro (el hijo se independiza)

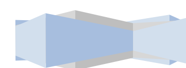
Al menos dos obras de teatro surgieron de MPA: "Memoria para armar", escrita y dirigida por Horacio Buscaglia, que se puso en escena en la sala uno del Teatro Circular en el 2002 y 2003, y "Mujeres", escrita por Luis Masci y dirigida por Nelly Goitiño, que se estrenó en julio de 2004 y se presentó durante dos meses en el Teatro Victoria de Montevideo. La primera, aunque es más apegada a los textos y se refiere directamente a la época de la dictadura, ya ilustra este giro del cual hemos venido hablando, de salirse de lo íntimo, de lo privado, para encarnarse en otros cuerpos, otras historias, más universales ("Pretendemos que estos hechos personales, íntimos, pasen a formar parte de la memoria colectiva de los uruguayos", dice la voz de Buscaglia en off al comienzo de la obra).

Este recorrido hacia una memoria que se representa, semiotiza, reflexiona, es aún más evidente en "Mujeres", para la cual Masci utilizó, entre otros, testimonios del primer y segundo libro de MPA, así como relatos orales de ex prisioneras políticas argentinas y



uruguayas, los que intercaló con textos de Homero, Esquilo y Eurípides para realizar un paralelo con los griegos y la Guerra de Troya y poder hablar así sobre las mujeres y la violencia, el absurdo y crueldad de la guerra, la esclavitud, el poder. Me parece interesante consignar lo positivo y lo negativo de este recorrido de una memoria comunicativa, basada en testimonios dados en un principio directamente (en la vida cotidiana, a través de, por ejemplo, conversaciones y chistes, primero entre pares y, luego, cada vez más públicos), hacia una memoria cultural (aún unida a la primera, balbuceante) que, entre otras características, es reflexiva. El hecho de buscar publicarlos se debe justamente a la naturaleza efímera de este estrato de memoria (la memoria comunicativa) que, al ser comunicada por los testigos directos de los hechos históricos, es de corta vida. Este proceso es un ejemplo de una iniciativa para prolongarla. En él, pasa incluso a ser interpretada por otros actores (en su doble acepción: actores sociales, pero también teatrales). En este paso, se pierde algo de aquella esencia de los testimonios, el hecho de ser autorreferenciales, donde el narrador fue protagonista o a lo menos actor de lo narrado, lo vivió (no se lo contó nadie), de la cual también deriva su credibilidad y legitimidad. Sin embargo, la utilización de distintos elementos de teatralidad, el uso de un determinado guión, un orden específico, el manejo de la música, la ambientación, la actuación, otorgan herramientas adicionales que permiten que los testimonios adquieran un mayor dramatismo y universalidad.

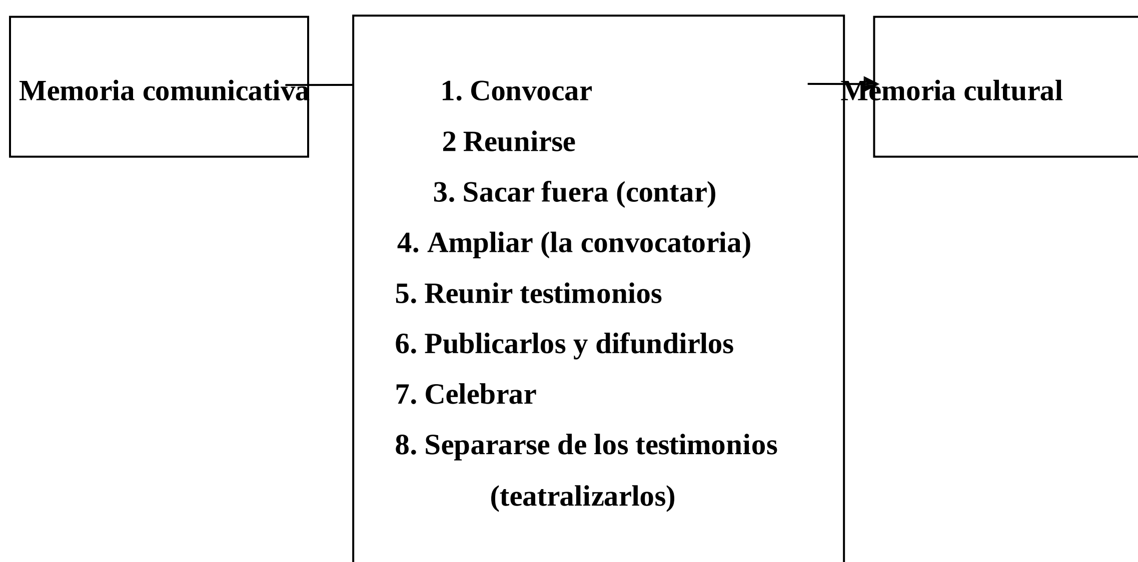
Al ser actuados, discutidos, pensados, compartidos, muestran también un trayecto necesario de la/s memoria/s desde lo individual a lo colectivo, desde lo privado a lo social, un recorrido que debe hacer también la sociedad para construir colectivamente una memoria que es de todos y que no ha "pasado". A su manera, este movimiento fue y es un acto de resistencia y subversión, porque pese a los intentos no solo del poder dictatorial de ocultar todo lo oscuro de lo acontecido en dicha época, sino también de gobiernos posteriores por no mirar hacia ese pasado, pese a los intentos por destruirlas síquica y físicamente, y de acabar con sus vínculos y relaciones, ellas se unieron, escenificando la valentía, la fuerza, la creatividad, la solidaridad. Y no para cualquier actividad, sino para re-crear y transmitir la/s memoria/s de esa época. De algún modo (sus gestoras fueron todas militantes), es una peculiar manera de continuar en el terreno político, activando y moviendo nuevas fuerzas. Vuelven así, con cuentos, música y tambores, a intervenir el espacio público, promoviendo

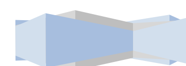


el proceso de "memoriar". Y a pesar de haber querido ser acalladas, sacan su voz (y sus cuerpos y sus relatos y sus gestos y sus canciones y sus silencios) para construir, crear, contener, abarcar, forjar relaciones, sensibilizar, "dar vida".

TABLA:

Verbos que ilustran distintas etapas del proceso de la memoria comunicativa que va deviniendo en memoria cultural y cómo, paralelamente, estas acciones viajan del espacio privado al espacio público:





Bibliografía

Assman, Jan. "Collective Memory and Cultural Identity". Trad. John Czaplicka. *New German Critique*. 65 (1995): 125-133. JSTOR. Web. 21 Jun. 2009 http://jstor.org/stable/488538

Bhabha, Homi. *El lugar de la cultura*. 1994. Trad. César Aira. Buenos Aires: Manantial, 2007. Impreso.

Brodsky, Marcelo (ed.) *Memoria en construcción*. Buenos Aires: La Marca Editora, 2005. Impreso.

Buscaglia, Horacio. "Memoria para armar". Guión facilitado por Roger Mirza. 2002.

Féral, Josette. *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras.* Trad. Armida María Córdoba. Buenos Aires, Galerna, 2004. Impreso.

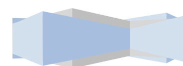
Kristeva, Julia. *Poderes de la Perversión*. Trad. Nicolás Rosa y Viviana Ackerman. México: Siglo XXI, 1988. Impreso.

Lorenzano, Sandra y Ralph Buchenhorst (eds.) *Politicas de la memoria*. México y Buenos Aires: Universidad del Claustro de Sor Juana y Editorial Gorla, 2001. Impreso.

Masci, Luis. Entrevista con Yael Zaliasnik (vía correo electrónico). No publicada, 2010 y 2011.

---. "Mujeres". Guión facilitado por el propio autor. 2004.

Mateos Guerrero, Irma. "La Paisana". *Memoria para armar – uno*. Montevideo: Editorial Senda, 2001. 138-139. Impreso.



Peroni, Gianella. Entrevista personal con Yael Zaliasnik. Montevideo: No publicada, 6 de diciembre de 2010.

Rico, Alvaro. "Memoria para armar. Memoria nómade", ponencia leída por su autor en la Cátedra de Unesco el 9 de octubre de 2002 en el Paraninfo de la Universidad de la República, en Montevideo.

Ricoeur, Paul. *Historia y narratividad*. Trad. Gabriel Aranzueque. Barcelona: Paidós, 1999. Impreso.

Roach, Joseph. "Culture and Performance in the Circum-Atlantic World". *Performativity and Performance*. Eds. Andrew Parker y Eve Kosofsky Sedwick (eds.) Nueva York y Londres: The English Institute, 1995. 45-63. Impreso.

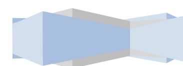
Sapriza, Graciela. Entrevista personal con Yael Zaliasnik. Montevideo: No publicada, 29 de noviembre de 2010.

---. "Mujeres que espantan demonios". *Memoria para armar – tres*. Montevideo: Editorial Senda, 2003. Impreso.

Trivelli, Isabel. "Convocamos a escuchar". *Palabras cruzadas*. Montevideo: Editorial Senda, 2005. 15-20. Impreso.

Video de acto de convocatoria de "Memoria para armar". Filmación de Luis González Zaffaroni facilitado por Elena Zaffaroni.

VV.AA. "Convocatoria de testimonios escritos de mujeres que vivieron la dictadura uruguaya". *Memoria para armar – uno*. Montevideo: Editorial Senda, 2001. 283-284. Impreso.



VV.AA. *Memoria para armar – uno*. Montevideo: Editorial Senda, 2001. Impreso.

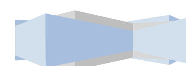
VV.AA. *Memoria para armar – dos. ¿Quién se portó mal?* Montevideo: Editorial Senda, 2002. Impreso.

VV.AA. *Memoria para armar – tres*. Montevideo: Editorial Senda, 2003. Impreso.

VV.AA. *Palabras cruzadas*. Montevideo: Editorial Senda, 2005. Impreso.

Zaffaroni, Elena. "Historia de la dictadura vivida por mujeres: Memoria para armar." En *Cotidiano Mujer* 36, año 2001. Web. 2 Mar. 2011. http://www.cotidianomujer.org.uy/2001/36_p31.htm

---. e Isabel Trivelli. Entrevista con Yael Zaliasnik. Montevideo: No publicada, 24 de noviembre de 2010.



Joan Jara, una tejedora de la memoria de la dictadura chilena

en *Víctor Jara. Un canto truncado*

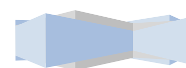
Emma Villazón Richter

Universidad de Santiago de Chile

1. Delimitando el carácter de la obra *Víctor Jara. Un canto truncado*

1.1. La naturaleza ambigua de la narradora

Carlos Piña en "Verdad y objetividad en el relato autobiográfico", a pesar de no afirmarlo, desarrolla ampliamente la noción posestructuralista de *la muerte del autor*; un párrafo destacable al respecto es el siguiente: "No existe archivo ni mecanismo lo suficientemente poderoso, ni siquiera el de la mente humana con todas las potencialidades del inconsciente [...] que sea capaz de retener, para después reproducir, la casi infinita procesión de dimensiones y detalles que componen la vida de alguien" (31). Al referirnos al relato autobiográfico, indica el crítico, no se puede caer en el error de creer que estamos ante el "reflejo de algo exterior al texto", sino ante un material "nuevo" y "relativamente autónomo" (31), es decir estamos ante un discurso interpretativo que construye la imagen de alguien seleccionando ciertos aspectos y descartando otros, pero nunca ante la vida de esa persona. Citando de nuevo a Piña, una vez que nos enfrentamos a estos relatos "ya no hay más existencia que la del texto" (31). Esta distinción es fundamental para aproximarnos al libro *Víctor Jara. Un canto truncado* (1983), de Joan Jara, que no solamente adopta la forma del discurso autobiográfico, sino del biográfico y el testimonio, así como reconocer que si estamos ante la interpretación de un episodio del pasado de una persona, el escritor alude a acontecimientos que efectivamente ocurrieron, por lo que se trata de un discurso que, hecho de recuerdos, no es totalmente independiente de un o unos referentes (Piña por eso los califica como "relativamente autónomos"), por lo que sin ninguna posibilidad de representar lo referencial, se tiende a hacerle guiños. Pero como esos referentes están ausentes, el enunciado en su totalidad a quien hace guiños es a una cierta memoria que la

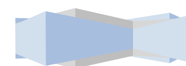


sociedad tiene de los referentes. En este sentido, si la narradora como sujeto del enunciado se constituye en un sujeto que nace en el texto, en un "yo" textual, afectado por el contexto de producción del enunciado, no nos dirigiremos a ver hasta qué punto alude al referente del que narra, porque este ya no está, solo afirmaremos que el yo de la narradora testimonial es textual y ambiguo.

1.2. Entre la literatura y el testimonio

Víctor Jara. Un canto truncado es un entretejido de varios modos discursivos: inicia con la forma autobiográfica, sigue con la biográfica y, al final, esta segunda se cruza con la testimonial. En este sentido, quizás sea más justo calificar al texto como uno de “memoria”, ya que en las formas mencionadas la escritora convoca a la memoria, se sirve de ella, escribe con las marcas afectivas de recuerdos propios y ajenos. Al estilo de un collage, el texto se arma de manera colectiva bajo la dirección de la escritora, pues Joan rememora lo que ella vio, hizo y escuchó de su marido; recorta y transcribe las declaraciones que él dio a la prensa; recurre a amigos y cita los recuerdos de ellos, y usa las cartas que Jara le envió durante su gira por Europa, además de usar fotografías.

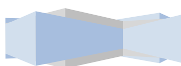
La trama es de tipo lineal, pues sigue el orden cronológico de la vida de los protagonistas. El lenguaje se caracteriza por una tendencia realista, y por estar regido bajo un sistema de interpretaciones coherente del tipo causa y efecto. Sin embargo, no todo el texto se presenta de esa forma, desde el capítulo 10 “Sin saber el fin” se producen interrupciones en la linealidad por el cambio abrupto del tiempo verbal. En este capítulo leemos: “Hoy celebramos el tercer aniversario del triunfo de Allende...” (217); de esta manera, haciendo uso del presente histórico, la narradora cuenta el pasaje que tiene que ver con la asistencia de ella, Víctor y sus hijas, a la marcha del 3 de septiembre 1973 de apoyo a Allende. En este fragmento se llega a un punto en que la linealidad tropieza, pues pareciera que la narradora vacilara al hilar sus recuerdos, y usara puntos suspensivos para expresar más bien vacíos lacunares:



> Momentos de las últimas semanas relampaguean en mi mente... Estoy sentada en el jardín, el sol invernal me calienta la espalda, debe de ser fin de semana […]. Víctor está en el taller, le oigo tararear suavemente […]. Siento la hierba bajo los pies, las plantas y los árboles del jardín a mi alrededor, el alivio de la presencia de Víctor, el sonido de su guitarra, la certeza de que Manuela y Amanda están a salvo, jugando cerca […]... *siento un súbito estremecimiento de horror, como si el tiempo se congelara un instante, la sensación de que debido precisamente a su normalidad, recordaré este momento por el resto de mis días* (219; la cursiva es nuestra).

La imposibilidad de armar una secuencia ordenada sobre esos días, a causa de la desesperación y el temor de la narradora, hace que produzca un texto fragmentario. Hay vacíos, irrupciones en lo que recuerda; estos vacíos, según los analiza Beatriz Sarlo, en *Tiempo Pasado. Cultura de masas y giro subjetivo. Una discusión,* están ocupados por determinadas operaciones discursivas, subjetivas y sociales, dentro de las cuales está el trauma, "que obstaculiza la emergencia del recuerdo" (30). Este aspecto es el que sobresale en el párrafo citado. Se podría decir que el trauma es quien habla a través de Joan en esos breves párrafos irregulares. El reconocimiento del advenimiento de cierto horror, imposible de describir, pero que se respira en el ambiente (el contexto de los paros patronales, el desabastecimiento y la conspiración de la CIA y de los militares), la llevan a recordar minuciosamente los últimos momentos de intimidad y tranquilidad familiar, el espacio de "normalidad" que se quebraría.

Al comienzo del capítulo 11 "El golpe", se observa otra vez el presente en los verbos de la narración, pero esta forma se corta cuando Joan pierde contacto con Jara. La situación se repite nuevamente en el texto que tiene el subtítulo "Martes 18 de septiembre", episodio que narra la identificación del cuerpo de su marido. El uso del presente con el valor histórico crea un efecto alógico en la linealidad y la coherencia que se había mantenido en el texto, ya que lo pasado que se reconstruye no se presenta como concluido, al contrario se lo elabora como si estuviera ocurriendo ahora, y quisiera confundirse con el hoy del lector.

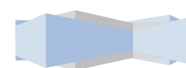


En el fragmento “Martes 18 de septiembre”, el estado emocional de la narradora, al ir a verificar el cuerpo de su marido a la morgue, es tan angustiante que oscila entre encubrir sus sentimientos y, al mismo tiempo, reconocer su extravío: “Estoy en una especie de trance pero mi cuerpo sigue funcionando. Tal vez vista desde afuera parezca normal y dueña de mí misma: mis ojos continúan viendo, mi nariz oliendo, mis piernas andando...” (233).

Además de las vacilaciones que desestabilizan el orden del relato y la seguridad de la narradora, el cambio al tiempo presente es de vital importancia porque alude al trauma de la testigo y sobre todo a la cualidad del testimonio mismo, en el sentido de que este se propone escarbar no solo en el pasado de un acontecimiento social, sino también en el presente del lector. Sarlo reflexiona al respecto al afirmar: “Las narraciones testimoniales están cómodas con el presente porque es la actualidad [...] la que hace posible su difusión cuando no su emergencia” (79).

No es casual, por ello, que el uso del presente histórico se circunscriba en la narración del episodio de la desaparición y del asesinato de Víctor Jara, ya que este hecho desde 1973 hasta la actualidad no ha sido resuelto en el ámbito judicial; la identificación del autor intelectual del asesinato sigue siendo un enigma, a pesar de que en reiteradas ocasiones Joan Jara hace mención al conocido oficial apodado el Príncipe, como uno de los responsables de la desaparición del cantautor.

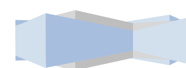
Sintetizando este apartado, parte de la obra se reconoce como un testimonio que, al dar cuenta de una situación real pasada y llevar los recuerdos al papel, debe recurrir a la narración, lo cual desde ese momento significa que el testigo-víctima inicia una tarea literaria de recreación ante la ausencia y establece un pacto literario y político con el lector. A través de la imaginación y la angustia por una injusticia, el testigo se convierte en escritor, situación muchas veces recién asumida al final de la tarea de escritura. De ahí que resulte ineludible comprender a este tipo de obras como híbridas, pues transitan entre la historia de un país, la memoria, la literatura y la denuncia política.



2. Joan Jara, una tejedora de la memoria

Como se señaló anteriormente, la construcción del relato se hace a partir de una narradora autorreferencial, pero que a la vez hila recuerdos de personas reales conocidas por Víctor y ella, notas de prensa, cartas que Víctor le envía a ella y fotografías en un solo texto. Son recurrentes las citas textuales a Víctor, por ejemplo: "En 1973 Víctor recordaba:…" (42); aproximadamente en ese periodo, Víctor comentó: …"; así como sintagmas que indican los datos de terceros informantes: "Julio Mogardo —un amigo de población Nogales y compañero de clase de Víctor— me dijo que…" (38); "me contó que…" (38); "Eduardo me dijo:…" (107), lo cual demuestra que la obra es el resultado de una investigación, de la reunión de recuerdos de otros para armar de forma verosímil la biografía de Víctor y, especialmente, el periodo de su desaparición durante la dictadura. En este sentido, se podría proponer que Joan Jara, quien funge como autora, no actúa como el pequeño dios literario de V. Huidobro, sino que asume el rol de una tejedora que se sirve de la memoria de otros, y de la de ella, para dar vida a la historia de su marido y sostener una versión particular de los hechos. Esta situación de autoría pareciera indicarnos implícitamente que la tarea de escribir la memoria constituye un acto colectivo, por más que materialmente sea una persona quien realice la acción, y proponemos tal hipótesis porque esta obra no sería la única con esta característica: *Frazadas del Estadio Nacional*, de Jorge Montealegre; *Autobiografía de un exjugador de ajedrez*, de Carlos Durán; *Disparen a la bandada*, de Fernando Villagrán (que escribe en coautoría con Marcelo Mendoza), entre otros, presentan el mismo rasgo.

De este modo, no solo la figura del creador, como aventajado individuo que crea de la nada, se ve trastocada, sino también la noción de autoría, comprendida por Michel Foucault como "un nombre propio que manifiesta el acontecimiento de un conjunto determinado de discurso y se refiere al estatuto que se le ha dado a ese discurso en el interior de una sociedad y de una cultura" (46), es decir el nombre de autor corresponde a la imagen que construye una sociedad sobre la obra de una persona y le adjudica su aporte individual al conocimiento. En este sentido, Foucault devela la importancia que la sociedad occidental da al escritor que produce ideas en el ámbito de la ciencia y el arte, al ubicarlo en un sitial de



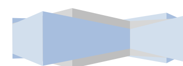
privilegio y priorizar la individualidad, pues para él esta noción constituye "el momento fuerte de la individualización en la historia de las ideas, de las literaturas, y también en la historia de la filosofía y en la de las ciencias" (34). Por lo que cabría preguntarse qué es lo que pasa con la situación de la autoría en los textos testimoniales que construyen relatos de memoria social, y cuyos autores no tienen pretensiones literarias. Quizás el término autor ya no resulte adecuado en vista de que la función-autor se va a pique, y resulte más pertinente llamar a quienes producen obras testimoniales con el rasgo mencionado simplemente como "escritores", en el sentido lato del término, ya que humildemente son capaces de entretejer voces de otros, y no atribuirse una producción individual.

3. Nivel de cruce entre discurso de memoria e historia

De acuerdo con Juan Armando Epple, la modalidad memorialística tiene como objetivo "reivindicar una personalidad social ante el hipotético lector futuro y justificar una vida, una actitud ante la historia" (16). En cierta manera, ese es uno de los objetivos que se propone la narradora, inscribir a través de un texto de memoria su relato sobre la vida de Víctor Jara, y liberar del silencio la historia sobre su tortura y asesinato en manos del fascismo; es decir, se propone contar una historia que pretendió ser borrada, o quizás más de una, porque aludir a Víctor Jara, como figura pública, implica referirse también a dos acontecimientos históricos del Chile de los 60 y 70 del siglo pasado: el golpe militar de 1973 que se propuso eliminar el proyecto de la Unidad Popular, y el nacimiento de la nueva canción chilena.

En este sentido, y recordando que una cualidad del testimonio es que nos convoca a leer la historia de un modo diferente, sin el propósito de instalarse como verdad histórica cerrada, este tipo de textos, como cualquiera que corresponda al discurso de la memoria, le propone, parafraseando a Dominick LaCapra, nuevos desafíos a la historia. Sin oponerse, memoria e historia se interrelacionan mutuamente.

Un párrafo que ilustra el carácter de texto abierto que la narradora da a su testimonio frente a la historia es el siguiente: "Todo lo que escribo sobre la Unidad Popular es subjetivo, casi

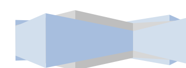


apasionadamente parcial, irreconocible para quienes sustentaban otro punto de vista. No me disculpo por ello. Es la verdad de Víctor y la mía. Y la verdad es algo por lo que hay que luchar, como aprendimos dolorosamente durante aquellos años" (166).

La verdad de ella y de Víctor, en este caso, está estrechamente conectada con el discurso político de izquierda por el que ambos creyeron y arriesgaron sus vidas. La verdad no tiene que ver con la contrastación de enunciados con el mundo referencial, sino con la identificación que se dio entre verdad y pueblo, la verdad estaba del lado del pueblo, de las clases populares, por eso dice Joan que durante aquellos años "aprendieron" el deber moral de defender esa verdad, esta era al mismo tiempo la ideología política de la Unidad Popular, una identificación con las clases sociales más vulneradas, y una esperanza en los cambios sociales. Pero esta verdad, paradójicamente, no es absoluta ni única para Joan, ella reconoce que hay otras, no obstante, quiere dejar en claro que el camino que ella y su marido eligieron estuvo del lado de esa verdad, que a estas alturas podemos decir, de esa interpretación política e histórica de la sociedad por la que apostó la Unidad Popular. Paul Ricoeur señala que hay que "reconsiderar el concepto convencional de verdad", dejar de limitarla a la coherencia lógica y a la verificación empírica, "de modo que tengamos en cuenta la pretensión de verdad vinculada a la acción transformadora de la ficción" (488), lo que significaría pensar la verdad en una categoría de valor que se le ha adjudicado a ciertos discursos, entre ellos a la historia y a la política, y también preguntarse contra qué discursos se está enfrentando un escritor cuando apuesta a producir un texto con el valor de verdad, o a cuáles les está respondiendo.

4. ¿Joan Jara, una testigo del testigo?

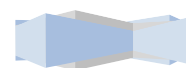
Beatriz Sarlo señala que si se reconoce la noción de posmemoria para describir la forma en que un pasado no vivido pero muy próximo llega al presente, habrá que admitir también que toda experiencia del pasado es vicaria, "porque implica sujetos que buscan entenderse algo colocándose, por la imaginación o el conocimiento, en el lugar de quienes lo experimentaron realmente. Toda narración del pasado es una re-presentación, algo dicho *en lugar de* un hecho". Y concluye inmediatamente, abriendo la noción de vicario a cualquier



texto de memoria: “Lo vicario no es específico de la posmemoria” (129). Tomando en cuenta esta postura, el capítulo 12 del libro de Joan “Un canto truncado”, tiene un gran valor testimonial y es el más claro ejemplo del deseo de reconstruir un episodio traumático del pasado sobre el que los medios de comunicación y la justicia no respondieron en su momento a la sociedad. La narradora se propone “reconstruir” la semana en que desaparece Víctor Jara, para ello teje la información que logra reunir a través de los testimonios de los que compartieron la detención con Víctor y salieron al exilio. Haciendo uso de la imaginación y la sensibilidad, especulando por momentos, poniéndose en lugar de su marido con la confianza que otorga el conocimiento que se tiene del otro por los años de convivencia, intenta dejar una huella sobre un episodio que existía como una historia no dicha, ni investigada, tanto por los medios de prensa, el gobierno y las víctimas sobrevivientes, que se autocensuraban para reprimir el dolor de recordar.

> Me llevó meses e incluso años ir atando cabos hasta reconstruir parte de lo que le ocurrió a Víctor durante la semana en que para mí estuvo ˂desaparecido˃. Muchas personas ni siquiera podían expresar lo que habían vivido, tenían miedo de prestar testimonio, no soportaban los recuerdos. Sometida a presiones y sufrimientos tan espantosos, la gente perdió el sentido del tiempo e incluso del día de la semana en que se produjeron los hechos. Pero gradualmente, recogiendo testimonios de refugiados chilenos en el exilio que compartieron vicisitudes con Víctor y estuvieron con él en determinados momentos, he logrado reconstruir más o menos lo que soportó mientras yo lo esperaba en casa (236).

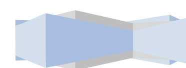
La pregunta por el carácter vicario del relato de Joan en cuanto a la biografía y al asesinato de Víctor Jara creemos que se responde por el lado de la legitimidad, es decir por la de su validez, porque, como señala Sarlo, todo acto de rememoración es vicario, hasta el de aquel que habla de un hecho pasado por sí mismo, puesto que este debe realizar la operación de ponerse en un lugar en el que ya no está, debe recordar a alguien que de alguna manera ya no es.



Por otro lado, el carácter vicario del testimonio se comprende por la finalidad que persigue el texto, que es la impugnación a lo no dicho públicamente, ya que Joan, como víctima sobreviviente de la dictadura, se siente con el deber moral de rellenar los vacíos de esa dolorosa trama. En este sentido, el trabajo de Joan es el de quien reconstruye una memoria secundaria, como diría Paul Ricoeur, desde su posición de testigo y víctima sobreviviente de la dictadura. Sería nefasto creer que por el hecho de haber perdido a su marido, tener que salir al exilio, y no haber muerto en el régimen, su posición de testigo-víctima no sea suficiente, pues, en ese caso, las únicas víctimas legitimadas para escribir una narración testimonial serían las que fallecen.

****

A modo de conclusión, *Víctor Jara. Un canto truncado* es una obra que se inscribe en la modalidad memorialística, y que por tal motivo constituye una escritura que se cruza entre la historia, el testimonio y la literatura; situación que coloca a la literatura en un espacio más abierto de textos donde el concepto de ficción deja de ser el rasgo determinante de lo literario, sino más bien, en este caso, lo que importa es su narratividad, y su relación con la memoria social de un grupo humano, que generalmente puede permitir un careo con las historias oficiales más efectivo que cualquier otro discurso. Asimismo, como se planteó en el artículo, *Víctor Jara. Un canto truncado* abre la posibilidad de pensar a ciertas obras testimoniales como obras que entretejen un coro de voces y dejan de lado el ego autoral.



Bibliografía

a) Básica

Jara, Joan. *Víctor Jara. Un canto truncado.* Barcelona: Editorial Argos Vergara S.A., 1983. Impreso.

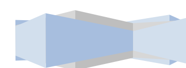
b) Consulta

Foucault, Michel. "¿Qué es un autor?". *Revista Litoral*. Córdoba: Ediciones Edelp, n.° 25/26, 1998. Impreso.

Piña, Carlos. "Verdad y objetividad en el relato autobiográfico". *La invención de la memoria*. Ed. Narváez, Jorge. Santiago: Pehuén Editores Ltda, 1988. Impreso.

Ricoeur, Paul. "Epílogo. Narratividad, fenomenología y hermenéutica". *Horizontes del relato. Lecturas y conversaciones con Paul Ricoeur*. Ed. Aranzueque, Gabriel. Madrid: Cuaderno Gris/U.A.M., 1997. Impreso.

Sarlo, Beatriz. *Tiempo Pasado. Cultura de masas y giro subjetivo. Una discusión.* Buenos Aires: Siglo xxi Editores Argentina, S.A., 2005. Impreso.



Estéticas para narrar la memoria en

Un día de Octubre en Santiago de Carmen Castillo.

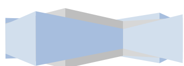
Carolina Hernández Parraguez.

Universidad de Santiago de Chile

El período de Dictadura Militar en Chile ha sido un hecho traumático que ha generado la posibilidad de un registro escritural de denuncia para muchas voces que han sufrido violencia ilícita en manos de los que ejercieron el poder durante el proceso dictatorial. Existen diferentes registros en donde la voz se transforma en una posibilidad de recordar lo que la historia oficial no se encargó de contar. La literatura ha sido un recurso para narrar la memoria. Muchos testimonios son contados en un lenguaje poético que posibilita una denuncia, muchas veces, más enternecedora que cualquier otro registro directo y no ficcional. ¿Es entonces la poética una forma verosímil de narrar la memoria? ¿Es la literatura una posibilidad original de dar voz a los sujetos y realidades que han sido violentados?

Un día de Octubre en Santiago, de Carmen Castillo es el testimonio íntimo de la resistencia mirista durante el período de dictadura en Chile. La obra utiliza recursos propios de una poética que posibilitan una denuncia diferenciadora, en donde la voz en tercera persona, nos produce un efecto de verosimilitud, a través de la narración de una memoria híbrida personal y colectiva.

La reflexión sobre si existen estéticas para narrar la memoria nos conduce a la posibilidad de pensar si es que el registro testimonial femenino, durante el proceso de Dictadura en Chile, tiene una diferenciación de los registros masculinos. Dicha reflexión, representa en la obra de Carmen Castillo, la repercusión de una voz femenina en el identitario de una memoria social y colectiva en base al relato íntimo de un proceso traumático: La muerte de Miguel Henríquez. ¿Existe otra forma más significativa para narrar la memoria que la literatura? La denuncia y el compromiso político se fusionan con el arte de la palabra. La



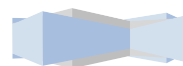
problemática entre lo factual y lo ficcional nos devela de qué forma se narra una memoria íntima y colectiva en *Un día de octubre en Santiago* de Carmen Castillo.

1- El problema de la muerte del autor:

La discusión sobre la relevancia del sujeto de enunciación nos conduce a la reflexión sobre de qué forma se devela el autor en la obra testimonial. ¿La posición del autor es o no relevante para leer una memoria colectiva? Para Foucault: "En la escritura no funciona la manifestación o la exaltación del gesto de escribir, no se trata de la aprensión de un sujeto en un lenguaje, se trata de la apertura de un espacio donde el sujeto que escribe no deja de desaparecer" (39) Si existe una voz colectiva, es importante también saber quién es el sujeto de enunciación. No solo el sujeto del enunciado determinará la forma y el contenido del testimonio. ¿Existe una relación entre autor y discurso? Si el nombre del autor nos sirve para determinar un "modo de ser del discurso" *(Foucault, 44)* en la literatura testimonial el componente de denuncia nos conduce a pensar qué tan relevante es el nombre del autor en su testimonio. En la obra de Carmen Castillo: *Un día de octubre en Santiago* el sujeto del enunciado es parte importante del discurso. Su historia íntima y su militancia conllevan a establecer una relación de filiación entre sujeto de enunciación y enunciado. Es casi imposible desarticular la voz de Catita y la historia de Carmen Castillo en el relato.

Para narrar el trauma Carmen Castillo rompe con la tradición testimonial. Narra en tercera persona. La situación de enunciación nos indica que la voz es otra. La autora se desdobla y da paso a Catita, apodo que le asigna Miguel Enríquez: "Tampoco existe la persona que lo escribió. Soy otra, sin embargo, algo irreductible permanece. ¿Cómo hablar de aquello?" (7). En el prólogo la autora nos hace reflexionar sobre la importancia de la tercera persona para poder narrar la memoria.

Podemos problematizar la voz, aunque la narración adquiere una perspectiva heterodiegética el hecho de que la autora sea un personaje dentro del relato y a la vez narre desde una perspectiva íntima su experiencia, produce una extrañeza en el lector. La focalización externa, nos permite vislumbrar que nos encontramos ante una nueva forma de



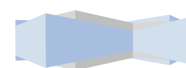
narrar el trauma. ¿Por qué narrarlo de esta forma? La autora nos remite a la necesidad de establecer una voz que permita recuperar la memoria.

La complejidad de la autoría nos devela que el pacto autobiográfico de Lejeune es el de una *novela autobiográfica*: "Llamaré así a todos los textos de ficción en los cuales el lector puede tener razones para sospechar, a partir de parecidos que puede percibir, que se da una identidad entre autor y el personaje" *(63)* *Un día de octubre en Santiago* es una excepción a la regla, aunque es un testimonio, podríamos decir, en palabras de Lejeune que el pacto en este caso es *novelesco*. Sujeto de la enunciación- Carmen Castillo- la narradora- es otra- personaje Catita-. De esta forma, nos encontramos con un testimonio narrado en tercera persona, en donde, el problema de la autoría se establece en la necesidad de narrar la memoria con una estética literaria, aunque sabemos que los hechos históricos son verdaderos el pacto de verosimilitud lo entrega el lector. En consecuencia, nos acercamos a lo que Roland Barthes llamaría: "la muerte del autor":

> La necesidad de sustituir por el propio lenguaje al que hasta entonces se suponía que era su propietario, para él igual que para nosotros, es el lenguaje, y no el autor, el que habla, escribir consiste en alcanzar, a través de la previa impersonalidad- que no se debería confundir con la objetividad castradora del novelista realista-ese punto en el cual solo el lenguaje actúa, performa (2).

Es esa muerte del autor la que permite que el lector pueda terminar la escritura y conferirle al escrito múltiples significados e interpretaciones. En el caso de *Un día de octubre en Santiago* nos encontramos con fragmentos en donde la narradora interpela al lector: "¿Acaso tú lo discerniste? ¿Acaso tú ataste los cabos a lo largo de esas dos horas que duró el combate?" (Castillo, 43). Además podemos inferir la necesidad de establecer una memoria colectiva que se entrelaza con la intimidad relatada por una narradora en tercera persona.

La narración es un relato íntimo de la experiencia vivida por algunos integrantes del MIR en la época de clandestinidad. Los saltos temporales también nos indican la necesidad de



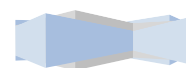
rememorar desde un espacio íntimo y verosímil. No solo existe un problema de la memoria desde la perspectiva de historia y ficción. Si bien, los hechos ocurridos son reales, la muerte de Miguel Enríquez, la clandestinidad, el exilio, las torturas. El componente ficcional lo aporta el lenguaje literario, las metáforas, la relación de intimidad con el espacio, etc. Lo que no excluye el componente de verdad del testimonio. No nos podemos cuestionar el componente de veracidad, pero sí las formas o la estética de narrar la memoria.

2- La memoria colectiva como sujeto de enunciación:

La memoria tiene la peculiaridad de reconstruir ciertos momentos que son olvidados por la historia oficial. Los aspectos personales e íntimos son incorporados como un recurso de verosimilitud: "La historia puede no capturar nunca algunos elementos de la memoria: el sentimiento de una experiencia, la intensidad de la alegría o del sufrimiento, la cualidad de lo que sucede" (La Capra 34). Es esta característica propia de la memoria lo que nos permite vislumbrar de qué manera el testimonio puede concertar una memoria personal y a la vez colectiva.

Un día de octubre en Santiago es un testimonio que funde el drama nacional de la Dictadura en Chile con el relato de un drama personal. La autora, en el prologo, informa cuál es la intención de su proceso escritural:"Este viejo libro no es una biografía, ni historia, sino solo un relato íntimo que me atrevo a entregar hoy en Santiago de Chile" *(7)*. Carmen Castillo escribe para romper el silencio de una manera íntima, pero que sirve para una reflexión en la memoria colectiva: "La memoria nunca descansa, no se rinde, hace su trabajo, exige justicia (…) Memoria viva. Fuerza subversiva del ánima de los vencidos" (9).

La voz y el mundo representado son elementos de análisis importantes dentro del testimonio. En el caso de la obra de Carmen Castillo la voz se presenta de manera problemática, ya que el sujeto de enunciación es otro, la narradora asume una voz en tercera persona, la de Catita, apodo que le asigna Miguel Enríquez a la autora. Las razones se pueden inferir en el prologo: "tampoco existe la persona que lo escribió. Soy otra. Sin embrago, algo irreductible permanece. ¿Cómo hablar de aquello? "(*Castillo, 7).* Es dicho



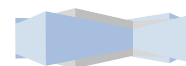
desdoblamiento con el sujeto de enunciación lo que nos permite develar de qué manera se narra la memoria y como la intención de denuncia del testimonio adquiere una voz colectiva.

La experiencia de otros en el relato se torna fundamental. El ejercicio de fragmentación en la escritura permite establecer una relación entre memoria personal y memoria colectiva. *Un día de octubre en Santiago* está dividida en tres episodios que se desarrollan en base a la importancia del espacio en el relato: Casa de Calle Santa Fe, Casa de José Domingo Cañas y Calle Claude-Bernard, antes de la experiencia traumática, durante la experiencia traumática y el exilio respectivamente. La forma de fragmentar el texto devela la existencia de un relato personal y un relato colectivo.

Un día de octubre en Santiago adquiere una voz colectiva a partir de testimonios recopilados en cartas y entrevistas por la autora. El segundo capítulo de la obra nos entrega una denuncia con nombres y apellidos acerca de lo vivido por los amigos miristas de Catita en la casa de José Domingo Cañas.

La entrevista que sostiene con Amelia, militante del MIR, tiene como función esclarecer la verdad de lo sucedido en la Casa de José Domingo Cañas. El acto de averiguar la experiencia de otros nos conecta con la posibilidad de leer una memoria colectiva:

> Amelia se detiene bruscamente y me mira, me habla midiendo cada palabra. Quiere calar en mí, asegurase de que comprenderé y no voy a traicionarla: No quiero que me destaques a mí, no puedo dejar en la sombra a los otros, mis compañeros. Cuando escribí esta carta, solo hablé de fragmentos de realidad, pues estaba convencida que me alcanzarían en el exilio, que ellos a su vez hablarían de cómo vieron la casa José Domingo Cañas. Entre todos hubiéramos podido reconstruir el rompecabezas, rehacer la trama (…) amigos míos hoy desaparecidos… tendrían que existir aquí entre tus páginas (79).



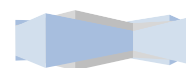
El testimonio de Amelia se transforma en la posibilidad de reconstruir una memoria colectiva. Las diferentes voces y los saltos de primera a tercera persona nos develan una *dimensión argumentativa* en palabras de Beatriz Sarlo:

> Construye una distancia analítica respecto de los hechos. La dimensión autobiográfica casi ausente cede su lugar a la dimensión argumentativa: donde debía hablarse en primera persona, se habla en tercera. El tiempo pasado no es el del testimonio y su dimensión autobiográfica, sino del análisis de lo que otros narraron y la elaboración de clasificaciones y categorías: tipos de tortura, los pasos de la resistencia y los de la delación, la lógica del campo que reproduce la del pensamiento totalitario (120).

Aunque es problemático establecer una comparación entre la obra de Carmen Castillo y de Calveiro si es pertinente descifrar de qué manera la intención de denuncia y de reconstrucción de la memoria nos permite establecer una dimensión argumentativa en base a una memoria que fluctúa entre lo personal y lo colectivo. Y cómo la forma de narrar la memoria determina la intención del discurso testimonial.

3- Cuerpos femeninos y la Memoria:

El rol o función de la mujer en la reconstrucción de una memoria fragmentada en América Latina luego de la violencia dictatorial ha sido fundamental. La voz femenina en los testimonios tienen una peculiaridad: “Lo doméstico sirve en el texto como un espacio donde estos dos personajes establecen un diálogo que sería impensable en el espacio público, es decir, como el lugar en el cual el lenguaje revela secretos y puede significar lo privado en la historia del espacio público. La casa actúa como una metáfora de lo femenino entendido como un cuerpo que da a luz a una historia silenciada” (Fornicito 194). Aunque está cita se refiera a la obra argentina *Conversación al Sur,* podemos encontrar una relación con la obra de Carmen Castillo. Lo femenino tiene la particularidad de fluctuar entre lo cotidiano y la supervivencia para reconstruir la memoria.

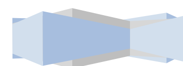


Un día de octubre en Santiago reconstruye una historia problemática, una búsqueda continua de su propia historia personal, sin dejar de ser pública y política. Este tránsito entre una memoria privada y colectiva nos permite visualizar las estéticas de una memoria femenina. El espacio íntimo son los recuerdos en la Casa de Calle Santa Fe 728. Lo cotidiano es una metáfora para narrar el antes de, cómo reconstruir una identidad fragmentada por un hecho traumático y el exilio.

¿*Es* posible establecer entonces una diferencia entre una memoria femenina y una memoria masculina? Para Carmen Castillo las mujeres parecen recordar de manera diferente que los hombres: "Las mujeres procesamos dolores muy profundos que los hombres no logran contactar o expresar (…) me di cuenta que las mujeres encontraban las palabras del dolor para relacionar sus vivencias con su condición de mujer, la experiencia del exilio e incluso como se insertaron antes" (Bedrega, entrevista). Para Ana Forcinito las memorias femeninas tienen la particularidad *nomádica*: "las propongo como zonas en constante transformación que ponen en cuestionamiento la (i) legalidad del discurso hegemónico, sea este el discurso patriarcal, heterosexista, (neo) colonial, euro/anglocéntrico, clasista, racista o dictatorial" (15*)* Es este carácter subversivo de la memoria femenina lo que nos permite establecer un vínculo con el testimonio de Carmen Castillo.

Un día de Octubre en Santiago representa la reconstrucción de una identidad fracturada a partir de una voz femenina que transita entre una memoria privada y pública. Una *conciencia nómada* que es subversiva con respecto a los roles femeninos hegemónicos. En la obra el sujeto de enunciación se resiste a ser catalogado como sujeto victimizado y monumentalizado: "No me ato, a la forma que tomó la lucha en un momento determinado, no busco ser la caricatura de lo que fui. Pienso que si me repito por conformismo, convención, culpa o comodidad, estoy siendo infiel con la esencia revolucionaria. La fidelidad no es con el pasado sino con algo que es siempre presente" (8).

La desestructuración del pacto entre autor-personaje conforman un recurso que evidencian artificios de una identidad fracturada. El personaje de Catita es una forma peculiar de narrar



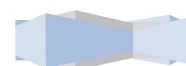
la historia y nos develan la contradicción entre afectos-sentimientos íntimos y el compromiso rígido de la militancia política. Lo masculino y lo femenino se visualizan en la esfera del doble rol que asume una mujer militante del MIR.

¿Cómo se narra la violencia del abuso de poder ejercido por la Dictadura militar desde una voz femenina? Las diferentes perspectivas nos conducen a pensar el lenguaje como desplazamientos entre el silencio y la palabra. Para Ana Forcinito el silencio se representa en la ausencia de los cuerpos de los detenidos desaparecidos en la literatura testimonial femenina en Argentina. Utiliza el ejemplo de *Conversación al Sur*, en donde el silencio se representa a través de la desaparición de dos cuerpos y el allanamiento del espacio doméstico: "El texto concluye con un silencio: el allanamiento del espacio doméstico y la posible desaparición de estos dos personajes femeninos. El intento de ponerle palabras a la historia silenciada concluye con un silencio. No es posible restituir toda la memoria: faltan fragmentos que fueron allanados y desaparecidos" (195). *Es*ta imposibilidad de nombrar todo lo ocurrido también se representa en la obra de Carmen Castillo. El silencio ocurre con la complejidad de reconstruir en su totalidad una identidad fracturada por la violencia sobre los cuerpos y la muerte de Miguel Enríquez.

El exilio es otro ejemplo que devela la particularidad para narrar la memoria desde una voz femenina. La experiencia del exilio es una vivencia de ausencia y de pérdida que desde lo femenino adquiere un tono personal sin dejar de lado una denuncia histórica y política.

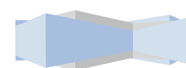
Para Catita el exilio supone un espacio que genera memoria. La posibilidad de reconstruir los hechos gracias a los testimonio de sus amigos y militantes del MIR: "La calle Claude Bernard, ese lugar donde fui cobijada, del que yo también me apropié, ese espacio que me permitió reencontrarme con Simón, me obliga a proseguir, a encontrar otros testigos y hacer la pregunta una vez más: "¿dónde estabas tú el sábado 5 de octubre?" (110).

Lo femenino se representa a través de una visión intimista y pública de los hechos traumáticos. La pareja-madre-compañera-militante.



Las múltiples identidades de su protagonista: antigua militante, mujer enamorada, madre, viuda, exiliada convocan una estética singular para narrar la memoria. El espacio íntimo, una temporalidad superpuesta, distintas voces hacen posible una re-significación de la memoria. La originalidad del testimonio narrado en *Un día de octubre en Santiago* radica en establecer conexiones entre lo público y lo privado a través de una voz femenina que es subversiva con respecto al discurso oficializado. Los relatos que fluctúan entre espacios privados y públicos son una peculiaridad del testimonio femenino. La vida cotidiana se transforma en parte de la trama de los testimonios y las mujeres: "especialistas en esa dimensión de lo privado y lo público ocupan una posición relevante del cuadro" (Sarlo, 19). Estos sujetos antes marginados e ignorados se transforman en sujetos inclinados por métodos propios de los discursos de memoria.

El testigo o sobreviviente intenta reconstruir la memoria a través de un puente que conecte el pasado con el presente: "La voz poética sea, por esta razón, la más apta para transmitir las huellas de la tortura, que incluye la reclusión, el maltrato, y la liberación a un mundo al que raramente le interesa registrar este tipo de discurso" *(Strejilevich, en línea).* Es este carácter simbólico del lenguaje lo que nos devela que la literatura testimonial es un campo aún en construcción. Preguntarnos por la mediación del lenguaje en el proceso escritural es relevante, más aún desde una voz femenina que relata la violencia. La fragmentación del espacio y el tiempo son formas en el relato de narrar el trauma. Un espacio dividido en tres períodos importantes de la vida de la autora. Un tiempo que se superpone entre pasado-presente-futuro. Voces que se entrecruzan para narrar una memoria íntima y colectiva. Los silencios que dan paso a otras experiencias, imágenes de la tortura y el exilio. Un lenguaje directo, pero a la vez simbólico, propio de una voz femenina.



Bibliografía

a) Básica

Castillo, Carmen: *Un día de octubre en Santiago.* Santiago de Chile: LOM 1997. Impreso.

b) Consulta:

Barthes, Roland. "La muerte del autor". *La letra del escriba*. N 51. Artículo 4. 1968. www.cubaliteraria.cu/revista/llatetradelescriba/n51/artículo-4.html. Web. 05 de Oct. 2012

Forcinito, Ana: *Memorias y nomadías: géneros y cuerpos en los márgenes del posfeminismo*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2004. Impreso.

Foucault, Michel: *¿Qué es un autor?* (1983). Conferencia en la Sociedad Francesa de Filosofía, publicado por De Litoral. N 9. 1998. http://es.scribd.com/doc/20261476/Michel-Foucault-Que-es-un-autor-Version-completa. Web 05 de Oct. 2012.

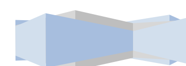
Johansson, M. Teresa Literatura y testimonio en el Cono Sur . VV.AA: Recordar para pensar: Memoria para la democracia. La elaboración del pasado reciente en el Cono Sur de América Latina. Santiago de Chile: Fundación Heinrich Böll, 2010, pp. 77-89. Impreso.

La Capra, Dominick: Historia y memoria después de Auschwitz. Buenos Aires: Prometeo, 2008. Impreso.

Lejeune, Philippe: El pacto autobiográfico. Madrid: Megazul-Endymión, [1975] 1994. Impreso.

Richard, Nelly: Crítica a la memoria (1990-2010).Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2010. Pp.146-164. Impreso.

Sarlo, Beatriz: Tiempo pasado. Argentina: Siglo XXI, 2007. Impreso.

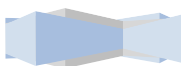


La rebelión de los hijos en *Formas de volver a casa* de Alejandro Zambra

Alejandra Costamagna
Universidad de Chile

El protagonista de *La vida privada de los árboles*, la anterior novela de Alejandro Zambra, escribe una novela acerca de un hombre que se dedica a cuidar un bonsái. Y en algún momento el narrador en tercera persona –tal como el narrador de *Bonsái*, su primera obra de ficción– advierte: "Definitivamente ha perdido el tiempo con su idea fija de los bonsáis. Ahora piensa que el único libro que sería valioso escribir es un relato largo sobre aquellos días de 1984. Ése sería el único libro lícito, necesario" (68). Y un par de páginas más adelante zanja: "(…) en vez de hacer literatura, debería haberse hundido en los espejos familiares" (70).

Formas de volver a casa –esta tercera novela, ya sin ramas ni arbustos en el título– es tal vez aquel único libro lícito, necesario, prefigurado en las páginas de *La vida privada de los árboles*, que a su vez brota de esa primera miniatura llamada *Bonsái*. Y si ahora asistimos a un relato en primera y no en tercera persona, acaso sea porque el narrador se ha hundido, o ha creído hundirse de una vez por todas, en los espejos familiares para "iluminar algunos rincones, los rincones donde estábamos" (64). Es decir, los rincones de la memoria. Las esquinas mentales de una generación[32] que creció pensando que la novela, la historia, era la de los padres. Una generación que es también el susurro de una voz perdida; de un narrador que sabe poco, pero al menos sabe que nadie habla por los demás. Y que "aunque queramos contar historias ajenas terminamos siempre contando la historia propia" (105). Lo advierte el mismo Zambra en uno de los ensayos de su libro *No leer*: "(…) quienes nacimos a comienzos de la dictadura crecimos buscando y contando la historia de nuestros padres y tardamos demasiado en comprender que también teníamos una historia propia" (28).



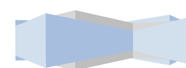
[32] Con el término "generación" no me estoy refiriendo en ningún caso a un movimiento literario ni estoy haciendo eco del polémico método generacional defendido por Cedomil Goic. Uso la palabra en su sentido más corriente, tal como podríamos decir "camada" o "grupo etario" para aludir a quienes nacieron en los años setenta y vivieron su infancia en dictadura.

El narrador de *Formas de volver a casa* sabe o cree saber otras cosas, desde luego. Cosas muy útiles. Sabe, por ejemplo, que "es mejor no ser personaje de nadie (…), no salir en ningún libro" (82). De modo que ya están advertidos: no se busquen en este libro. Es mejor no figurar en estas páginas ni en las de ninguna novela. Créanle al protagonista, que sabe poco, pero lo sabe de la boca para adentro. Y sabe también que "al escribir nos comportamos como hijos únicos" (83), y entonces narra desde aquel lugar remoto de los descendientes de la dictadura. Del hijo que hoy podría ser el padre y que tal vez frente a esa vertiginosa proyección (o tal vez porque *necesita* borrar esa atroz proyección) se pone a pensar que ahora les toca a ellos, a los chilenos nacidos en los años setenta y criados en los abrumadores ochenta, escribir esa historia de personajes secundarios, como dirá el protagonista. Escribirla en plural y en primera persona. Vestirnos con la ropa de nuestros padres y ponernos en su pellejo y propinar palabras, tal vez, como una forma de no desaparecer. Si es que eso todavía es posible. Recuperar los hilos de un tejido deshilvanado, todo hilachento, para preguntarnos quiénes somos, quiénes fuimos. O, más bien, quiénes pudimos haber sido y en qué nos hemos convertido; en qué carajo nos hemos convertido.

Pero este no es un alegato de la inocencia ni un ejercicio de victimización. Las preguntas no están arrojadas en estas páginas para encontrar explicaciones ni para juzgar, sino más bien para entender: para reunir las figuras dispersas de un álbum familiar y asomar la cabeza a esas imágenes borroneadas en una esquina de la memoria. El lugar de la escritura es acá, al igual que en las dos novelas anteriores de Zambra, el espacio del término medio, de la aparente neutralidad: ni ricos ni pobres, ni muertos de miedo ni muertos de la risa. A salvo, en apariencia. Sin traumas visibles, sin arraigo, calladitos con nuestra historia.

El narrador de *Formas de volver a casa* –que es también el que escribe esta novela; que podría ser a su imaginario modo Alejandro Zambra, si admitiéramos que el autor puede recurrir a aquel sedimento que Grínor Rojo llamaría "reserva biográfica[33]– cree no tener

[33] En el capítulo "La contra *Bildungsroman* de Manuel Rojas", que forma parte del libro aún inédito *Ensayos sobre narrativa chilena moderna*, Grínor Rojo apela a lo que Tomás Albaladejo a su vez ha denominado "estructura de conjunto referencial", para sintetizar lo fundamental del autobiografismo en Manuel Rojas: "(…) No a su vida en bruto, en consecuencia, sino solo a una porción de esa vida ya configurada y semantizada en sus elementos más sustantivos". También podríamos hablar de "autor implícito", "autor implicado", "autor modelo", "narratario" y otras categorías semejantes, que en definitiva intentan abordar con mayor o menor enjundia teórica el problema del biografismo.

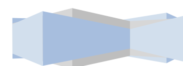


verdaderos recuerdos de infancia y busca entonces su lugar en este viaje de regreso a casa porque le parece que ha crecido demasiado a la rápida, demasiado sin darse cuenta. Tal vez lo que busca el que escribe, con urgencia, es una legitimación futura en la trama de su propia historia con minúsculas. Porque sospecha que ésa es también, aunque sea de forma velada, la Historia con mayúsculas: "Mientras los adultos mataban o eran muertos, nosotros hacíamos dibujos en un rincón" (56), admite el protagonista instalado en esa familia regular, sin muertos, sin libros. E insiste: "Mientras el país se caía a pedazos nosotros aprendíamos a hablar, a caminar, a doblar las servilletas en forma de barcos, de aviones. Mientras la novela sucedía, nosotros jugábamos a escondernos, a desaparecer" (57).

****

A estas alturas tal vez sería bueno aclarar ciertas cosas. Alejandro Zambra escribe novelas cortas (anoréxicas, dijo alguien una vez). Pero son cada vez menos cortas. Si en *Bonsái* eran noventa y cinco páginas, en *La vida privada de los árboles* fueron ciento veinte y ahora, en *Formas de volver a casa*, bordea las ciento sesenta y cinco páginas. El resultado global es un libro que ya no es una miniatura, que es más bien rellenito, y supera las trescientas cincuenta páginas. Porque, en definitiva, se trata de tres láminas posibles de un mismo álbum familiar. *Formas de volver a casa* es la hermana mayor de esta suerte de trilogía. Pero es también un gesto de resistencia.

Este es un libro sobre la dictadura, sobre padres que abandonan a los hijos, sobre hijos que abandonan a los padres, sobre gustos y nada escrito, sobre la vulnerabilidad, sobre niños o gatos perdidos, sobre adultos desaparecidos, sobre la culpa, sobre la culpa de no sentir culpa, sobre terremotos y réplicas, sobre el medio pelo, sobre literatura y sentimentalismo, sobre el tiempo del miedo, sobre la imposibilidad de ser neutros. Y sobre la negación de todo lo anterior. Porque este es, además, un ensayo acerca de los límites de la escritura. Un ejercicio de abandono de la ficción sin renunciar del todo a la ficción. Se trata de una construcción narrativa que, mientras avanza en la historia y la cristaliza, va también borrándola. Y va huyendo de la grandilocuencia, de la pirueta críptica, de la complejidad estructural, de la intriga y del final redondito para hacer brotar, en cambio, muñones de memoria. Una memoria que aparece como un sitio baldío, lleno de maleza y chatarra. Con



más plazas desiertas que jardines bien cuidados. Un lugar donde podemos perdernos o tratar, al menos, de perdernos.

Es interesante el tratamiento del espacio público que hace Zambra en esta novela y el contrapunto que establece, en consecuencia, con la perspectiva de sus antecesores. Con la visión de Diamela Eltit en *Lumpérica*, por ejemplo. Por nombrar una de las novelas más emblemáticas de la dictadura, publicada en 1983, cuya estrategia discursiva apela a un contexto de producción asfixiante, a una sociedad fracturada en mil pedazos[34]. El mismo Zambra menciona esta novela como un referente oblicuo pero ineludible a la hora de esbozar los nexos entre literatura e historia: "Creo que pocos libros retratan con tanta fuerza a la generación de nuestros padres", admite en *No leer*: "Pocos libros nos permiten, como *Lumpérica*, escarbar realmente en el sentido de la herencia" (41).

Y aquel sentido de la herencia podríamos visualizarlo, si seguimos el ejemplo, en la representación cronotópica de la plaza pública, ese espacio simbólico que Eltit despliega como una suerte de "respiradero de la ciudad" (Eltit 18). Observemos por unos segundos el sitio de *Lumpérica*, la plaza que puede ser cualquier plaza de Santiago de Chile en dictadura:

> Los pálidos se han tomado las esquinas de la plaza y acurrucan allí sus cuerpos protegidos unos contra otros, sus cuerpos frotados que, en el bautizo, intercambian apodos en sus poros famélicos (…) Así, las esquinas de la plaza adquieren movilidad por los cuerpos apiñados que, unos sobre otros, conducen a un exterior (47).

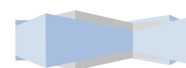
Y observemos, a continuación, la plaza anónima de *Formas de volver a casa* en el recuerdo del que fue niño durante los mismos años:

[34] Eltit se aparta de la tradición realista y –tal como apunta Nelly Richard en el prólogo de la reedición de la novela a veinticinco años de su debut– articula una narración "solitaria y de emergencia que conjuga el fraccionamiento lingüístico y el estallido psicosocial". Dicho de otra forma, estamos frente a una estética del *shock*, que permite "palpar en cada rotura silábica, en cada quebradura de la frase, la violencia desestructuradora de un paisaje hecho de trozos y de destrozo, que requería de esta marcación salvaje para grabar en la escritura la ferocidad de una historia y una memoria intratables".

> (…) la impresión poderosa que me produjo la ciudad es de alguna forma la que de vez en cuando resurge: un espacio sin forma, abierto pero también clausurado, con plazas imprecisas y casi siempre vacías, con gente caminando por veredas estrechas, concentrados en el suelo con una especie de sordo fervor, como si únicamente pudieran desplazarse a lo largo de un esforzado anonimato (45-46).

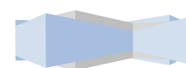
Observemos, entonces, que el espacio y el tiempo de referencia pueden ser los mismos (los años de la dictadura chilena), pero el temple anímico, la prosa, la sintaxis y hasta el ritmo varían. Porque las condiciones sociohistóricas de escritura y el punto de hablada difieren. Y porque son dos "estructuras del sentimiento", diría con mayor propiedad Raymond Williams, que absorben y exudan –cada uno a su manera, con herramientas, voces y sensibilidades propias– las materias de sus respectivos contextos de producción. El lenguaje retumba como un eco diferenciado, una vibración aguda de los dinámicos procesos sociales. Las necesidades expresivas de cada sujeto en cada tiempo marcarán así la pauta de las nuevas formas discursivas, siempre volubles, siempre al acecho de las palabras adecuadas para representar una realidad escurridiza. Las palabras que estén a la altura de una experiencia particular, cosa imposible a lo mejor pero no por eso menos legítima.

Alejandro Zambra acierta con esta frase que sintetiza su ensayo sobre la novela de Eltit en *No leer*: "Quienes nacimos durante los primeros años de la dictadura vivimos solamente el día de la larga noche que narra *Lumpérica*" (41). Entonces podríamos ir más lejos, incluso, y pensar en una sensibilidad común que traspase las fronteras geográficas y aborde algunas producciones narrativas latinoamericanas. Me refiero a títulos como *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia*, de Patricio Pron; *Ciencias morales*, de Martín Kohan, o *Los topos*, de Félix Bruzzone, que abordan el tema de la dictadura argentina. Aunque las características puntuales de nuestros regímenes dictatoriales difieren, las palabras de Pron en la mencionada novela grafican las sintonías escriturales:



"(…) comprendí por primera vez que todos los hijos de los jóvenes de la década de 1970 íbamos a tener que dilucidar el pasado de nuestros padres como si fuéramos detectives y que lo que averiguaríamos se iba a parecer demasiado a una novela policíaca que no quisiéramos haber comprado nunca, pero también me di cuenta de que no había forma de contar su historia a la manera del género policíaco o, mejor aun, que hacerlo de esa forma sería traicionar sus intenciones y sus luchas, puesto que narrar su historia a la manera de un relato policíaco apenas contribuiría a ratificar la existencia de un sistema de géneros, es decir, de una convención, y que eso sería traicionar sus esfuerzos, que estuvieron dirigidos a poner en cuestión esas convenciones, las sociales y su reflejo pálido en la literatura" (142-143).

Y ya no hablando de procesos dictatoriales, pero sí de infancia e historia, de intimidad y violencia, podemos mencionar *Canción de tumba*, del mexicano Julián Herbert o *El cuerpo en que nací*, de su compatriota Guadalupe Nettel. O *El olvido que seremos*, del colombiano Héctor Abad Faciolince. O *El material humano*, del guatemalteco Rodrigo Rey Rosa. Tal vez sea muy pronto para elaborar un diagnóstico definitivo, pero se vislumbra una tendencia clara en la narrativa de estos autores hacia la reconstrucción del pasado familiar y la evocación de una memoria personal que entronca con la histórica en las voces de unos sujetos que no protagonizaron los episodios políticos de los años setenta y ochenta en Latinoamérica, pero que de muy diversos modos viven o vivieron sus consecuencias. Puede que ya no haya interés en escribir las novelas del gran dictador, pero sí de los padres y, por lo tanto, de los hijos. De estos adultos que hoy sacan la voz para elaborar el duelo histórico desde otro lugar; que acaso resienten haber llegado tarde a una épica que justifique sus tragedias menores, cotidianas. Como decía más arriba, no se trata de culpar a los progenitores ni de ajustar cuentas ni de matarlos simbólica ni menos materialmente, sino de ponerse en sus pellejos para abrir otras preguntas que aún no han sido formuladas. O no, al menos, desde un ahora posdictatorial[35].



[35] Un contundente análisis sobre la producción de los escritores de la posdictadura argentina elabora Elsa Drucaroff en *Los prisioneros de la torre*. Ver bibliografía.

Y no digo con esto que los argumentos de estas literaturas estén atravesados necesariamente por la contingencia histórica de manera directa, como un reflejo matemático. Porque hay mediaciones, hay silencios reveladores, hay una memoria transversal. Hay un tratamiento desde el discurso, más que desde la historia. Las palabras de Mijaíl Bajtín en *Estética de la creación verbal* son muy claras al respecto: "Los pedacitos de piedra del arroyo (…) son capaces de dar razón del carácter de toda la región montañosa y del pasado necesario de la tierra" (222). La dictadura, la historia externa, el desgarramiento social del pasado reciente se deslizan entonces como una huella silenciosa del lenguaje, como una piedrecita del arroyo moldeada en letras de imprenta.

****

Domingo 3 de marzo de 1985. Siete de la tarde con cuarenta y siete minutos: terremoto en Chile. Magnitud: 7,7 grados en la escala de Richter. Locación: pasaje Aladino en una villa de la comuna de Maipú, en la ciudad de Santiago. Personajes: niño que mira a niña, padres, vecinos. Niña que le pide a niño, sin demasiadas explicaciones, que espíe a un hombre. Ése es el comienzo de la novela que la novela *Formas de volver a casa* se ha propuesto narrar[36].

Fundido a negro: sábado 11 de febrero de 2010. Tres de la mañana con treinta y cuatro minutos: terremoto en Chile. Magnitud: 8,8 grados en la escala de Richter. Locación: avenida Echeñique, comuna de La Reina, ciudad de Santiago. Personajes: un hombre solo que escribe la historia de un niño que espía a un hombre, por mandato de una niña, en el pasaje Aladino de Maipú; frases sueltas y más o menos arbitrarias en el diario de un escritor que de pronto descubre que eso era todo: "recordar las imágenes en plenitud, sin composiciones de lugar, sin mayores escenarios. Conseguir una música genuina" (161). Ése es el tiempo de la enunciación, el punto de hablada inmediato y urgente del que escribe la novela inicial.

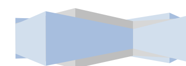
Entre terremoto y terremoto: un manuscrito inacabado que recorre distintos niveles de narración, incluido –cómo no– el proceso mismo de escritura del libro. De los posibles e inacabados e hipotéticos libros que contienen la maceta de este árbol que busca,

[36]Estamos frente a una estrategia vertiginosa de planos sobre planos. El escritor introduce en la novela el acto mismo de producción de la novela, lo que André Gide define como "puesta en abismo" (*mise en abysme*). Ver bibliografía.

insistentemente, las formas de volver a casa. Lo que interesa especialmente en esta novela, ya lo decíamos, es el discurso con el que se construye la historia. "Cada libro escrito es un libro no escrito" parecen revelarnos estas páginas. Parece revelarnos Alejandro Zambra, en realidad, que en otro de sus ensayos del libro *No leer* apunta: "Escribir es como podar un bonsái (…) escribir es podar el ramaje hasta hacer visible una forma que ya estaba allí, agazapada; escribir es alambrar el lenguaje para que las palabras digan, por una vez, lo que queremos decir; escribir es leer un texto no escrito" (143).

Y en *Formas de volver a casa* será el protagonista quien aliente la misma idea: "Un libro es siempre el reverso de otro libro inmenso y raro. Un libro ilegible y genuino que traducimos, que traicionamos por el hábito de una prosa pasable" (151). Escribir, entonces, aparece como *desescribir*. Como deshacer la ficción, desalambrar, vaciar, evaporar la historia que nunca termina de escribirse. Hay en estas páginas una historia que se cuenta y un diario de escritor que la registra, pero que nunca la inmoviliza. Hay una infancia y una voz en *off* que añoraba ser un recuerdo cuando grande. Ya no un espía, sino un recuerdo propio, legítimo. Y hay un pasado como una astilla hundida en lo profundo de los espejos familiares, y un presente que rastrea y va desarropando la narración. Rayando con una mano lo que borra con la otra. Ensamblando una novela que acaso se pueda leer como un poema abierto sobre el paso de unos días ni tan comunes ni tan silvestres. Los días tenebrosos de la dictadura, que son también los días engañosamente iluminados de una infancia familiar en un pasaje con nombre fantasioso de la comuna de Maipú. Ya lo ha dicho Cesare Pavese y lo ha absorbido con perseverancia nuestro autor en el citado *No leer*: "En el arte solo se expresa bien lo que fue asimilado ingenuamente. No les queda a los artistas más que volverse hacia la época en que no eran artistas e inspirarse en ella, y esta época es la infancia" (130)[37].

Eso, exactamente, asimila Alejandro Zambra en *Formas de volver a casa*. Y eso evoca, más que contar. Porque a fin de cuentas este libro es el rumor de unos versos camuflados como prosa que escuchamos, que leemos hacia el lado. Y hacia abajo y hacia atrás y hacia el mero territorio Zambra, que es, ya lo hemos visto, un sitio liberado de la solemnidad y la



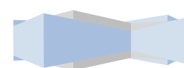
[37] Zambra cita estas palabras del escritor italiano en el ensayo cronicado que titula "Buscando a Pavese". Pero no entrega las coordenadas precisas de la cita.

trascendencia grave: “Viví en pensiones o piezas pequeñas y trabajé en cualquier cosa mientras terminaba la universidad” (87), dirá el protagonista hacia el final de esta novela que a fin de cuentas, y aunque se resista y se resista, *es* una novela. “Y cuando terminé la universidad, seguí trabajando en cualquier cosa, porque estudié Literatura, que es lo que estudia la gente que termina trabajando en cualquier cosa”, concluirá.

Esto es lo que termina escribiendo la gente que, afortunada o desgraciadamente, estudia Literatura y “trabaja en cualquier cosa”. Desgraciadamente para él, en realidad, para Alejandro Zambra. Afortunadamente para nosotros, sus lectores, que ni bien entramos a este libro verificamos que las formas de abordar la memoria histórica no se estancan en un género impenetrable. Y lo advertimos, por ejemplo, en estos cuatro endecasílabos insertos en *Formas de volver a casa*, que revelan la temperatura anímica del libro y vuelven, como sin querer queriendo, al bonsái del origen:

> Yo iba a ser un recuerdo cuando grande
> Pero ya estoy cansado de seguir
> Buscando y rebuscando la belleza
> De un árbol mutilado por el viento (84).

Lejos de virtuosismos vacíos, muy lejos de las meta-muletillas y las reducciones teóricas, *Formas de volver a casa* fija la vista, a fin de cuentas, en el proceso más o menos imposible de despojarse de uno mismo al escribir. Como si narrar fuera, necesariamente, narrarse. Como si fuera imposible, ya lo decíamos, no estar en el libro que uno escribe: “Leer es cubrirse la cara” (66), advierte el protagonista: “Y escribir es mostrarla”.



Bibliografía

Bajtín, Mijaíl. “La novela de educación y su importancia en la historia del realismo”. *Estética de la creación verbal*. México: Siglo Veintiuno Editores, 1982. Impreso.

Drucaroff, Elsa. *Los prisioneros de la torre*. Buenos Aires: Emecé, 2001. Impreso.

Eltit, Diamela. *Lumpérica*. 1983. Santiago: Seix Barral, 2008. Impreso.

Pron, Patricio. *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia*. Barcelona: Random House Mondadori, 2011. Impreso.

Rojo, Grínor. “La contra Bildungsroman de Manuel Rojas”. *Ensayos sobre narrativa chilena moderna*. Inédito.

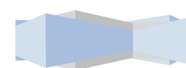
Sullá, Enric, comp. “André Gide/ El espejo en la novela”. *Teoría de la novela/ Antología de textos del siglo XX*. Barcelona: Editorial Crítica, 2001. 27-28. Impreso.

Williams, Raymond. “Estructuras del sentimiento”. *Marxismo y literatura*. Barcelona: Editorial Península, 2000. Impreso.

Zambra, Alejandro. *La vida privada de los árboles*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2007. Impreso.

----. *Bonsái.* Barcelona: Editorial Anagrama, 2006. Impreso.

----. *No leer*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2010. Impreso.



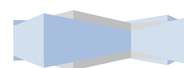
Memoria: Tensión discursiva entre testimonio y autobiografía
en *Calle Santa Fe* de Carmen Castillo

Valery Rodríguez Cortés-Monroy
Universidad Alberto Hurtado

El tema de la memoria ha sido tremendamente trabajado a lo largo del tiempo, esencialmente en el siglo XX, siendo este el período donde se dieron los regímenes totalitarios en países europeos como primera instancia, época donde el memorar, declarar y denunciar se popularizaron y se volvieron de gran importancia, en especial para las víctimas de estos regímenes. Sucesos como las persecuciones nazis, campos de concentración soviéticos, hasta las dictaduras militares de América Latina, se transformaron en momentos de la historia de carácter horrible por el abuso de poder y las violaciones a los derechos humanos a los que fueron sometidas las víctimas, por lo tanto, existía el deseo imperante por denunciar estas acciones, de informar a las masas para que las torturas que debieron sufrir esas personas, no vuelvan a suceder.

> Fue en el siglo XX, con el nacimiento del totalitarismo, cuando se sistematizó la apropiación de la memoria […] precisamente porque los regímenes totalitarios fundan su poder en el control de la información, sus enemigos se esfuerzan en dar a conocer lo que estos quieren acallar: la verdad. (Castany Prado 200)

De esta instancia surge la necesidad de contar qué sucedió, desde una perspectiva personal o colectiva, a modo de memorias personales o autobiográficas y también como testimonio colectivizado, la palabra de una sola víctima que representa las voces de todos los mártires de cualquier tiranía y régimen totalitario. Es así como Carmen Castillo, víctima de la dictadura militar chilena, crea este documental titulado "Calle Santa Fe" como instancia denunciativa de los hechos acontecidos en el periodo dictatorial de la historia nacional. Para este propósito utiliza diversas declaraciones de otros personajes para ir articulando un relato



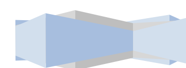
principal que puede ser considerado como una narración personal, por ende, autobiográfica o como la construcción de un testimonio colectivo.

Como mencioné anteriormente, *Calle Santa Fe* (2007) es un documental dirigido por Carmen Castillo, militante del MIR (movimiento izquierdista revolucionario), fue enviada al exilio a Francia en 1974. Compañera sentimental y de lucha de Miguel Enríquez, quien fuera secretario general del mismo partido; caído en el combate entre la resistencia y la dictadura militar junto a Carmen el cinco de octubre de 1974. Ambos personajes llevaban una vida clandestina y en el anonimato por su condición de extremistas en la casa de la calle Santa Fe #725, ubicada en la comuna de San Miguel, de este sector proviene el nombre que se le da al film.

Este documental se basa y desarrolla en torno al propio testimonio de Carmen Castillo que se va construyendo alrededor del acontecer de la caída de Enríquez, y se articula en base a entrevistas que la misma autora realiza a distintos compañeros del MIR que lograron sobrevivir a la dictadura pinochetista en Chile, a las familias de los compañeros miristas, a su propia familia, y a los vecinos aledaños al #725 de la calle Santa Fe.

Así mismo, esta obra audiovisual también narra situaciones más cotidianas de lo que sucedió exactamente después de la caída del mirista en el enfrentamiento con un contingente policial y militar. Se trata de un testimonio fragmentado que se va entrelazando con las historias de otros personajes que vivieron lo mismo que Carmen y Miguel, construyendo así una declaración colectiva. Aludiendo al texto de John Beverley "Anatomía del testimonio", podemos decir que estamos en presencia de un testimonio polifónico, articulado por muchas voces cómplices entre sí de la historia que los marginó. Esta misma complicidad es la que invita a la voz testimonial a producir en el espectador la sensación de que a través del testimonio llega a formar parte de un movimiento de oprimidos de todo tipo (Beverley 14).

Sin embargo, el hecho de que este documental, el recuerdo y la reconstrucción de los hechos se haga desde la mirada subjetiva de la directora, y que sea la historia personal de

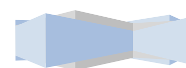


esta misma, nos remite a pensar sobre la dicotomía y el enfrentamiento que surge en el documental, el hecho de denunciar desde una perspectiva íntima, transformando en ocasiones este testimonio en una declaración autobiográfica de la historia de Castillo, su historia propia con Miguel Enríquez, con la casa de la calle Santa Fe, con su familia, con sus compañeros militantes del MIR. Construcciones personales de su historia que indican un discurso autobiográfico según las definiciones de este.

Esta obra audiovisual nace de la necesidad de la directora por exponer su historia, y la de los activistas del MIR, pero desde su propia perspectiva. Es un trabajo de memoria auto-crítica e implacable que lidia con las heridas del pasado y las consecuencias de aquellas en el presente (Ramírez 1), es por este motivo que existe una multiplicidad del yo de Carmen, que está presente y es la línea guía del relato desde el principio hasta el final del documental; existe entonces, una fuerte presencia del material autobiográfico que la directora quiere plasmar en la obra.

Es así como podemos evidenciar diversos elementos que denotan una pincelada autobiográfica presente inminentemente en el documental, por ejemplo, según Lejeune en su texto "El pacto autobiográfico y otros textos", indica que la autobiografía clásica se distingue y caracteriza por que la narración es realizada por el autor en primera persona gramatical. Esta afirmación es posible reconocerla en la obra de Castillo, puesto que, al inicio de esta, la directora mantiene una especie de conversación autodiegética con sí misma, y todo el relato se construye desde su misma voz, a pesar de encontrar intervenciones de otros narradores, es siempre Carmen quien mantiene la línea principal del relato, este trabajo está marcado fuertemente por la presencia de la realizadora y por su mirada subjetiva. La dimensión autobiográfica está dada por su aparición en cámara, pero sobre todo por el uso de su voz -una voz como hecha de cenizas y que parece arrastrar el pasado con ella. (Ramírez 1)

> ¿Quién regresa? ¿Cómo se llama? Tengo varios rostros, extrañas amistades, dos lenguas, al menos dos posturas. Me gusta decir que no pertenezco a ninguna parte, que siempre hablé francés sin acento. Estoy vestida de negro.

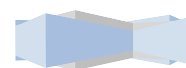


> Mis artimañas son múltiples, complejas, bien construidas. Poseo un don natural para renacer, cambiar, morir, rehacer hábitos. (…) No soy yo la que ha decidido hacer este trayecto en sentido inverso. (…) De todos mis rostros, el que más detesto: la sobreviviente (Castillo)

Por lo tanto es posible afirmar que en las ocasiones en que la autora figura manteniendo esta conversación consigo misma, el documental se apega a la definición autobiográfica, pues, es notoria la presencia hegemónica del "yo"; no así al género testimonial, puesto que este último, se distingue por ser una declaración colectiva y social.

En esta cita, es posible apreciar también otro tópico característico del discurso autobiográfico que es el tiempo en el que narra la autora. En el documental se produce un viaje hacia el pasado, comienza hablando desde el hoy, desde el presente histórico en el que se desarrolla el rodaje, y va proyectándose de forma casi involucionada hacia el pasado, y aunque existen saltos temporales en donde vuelve al presente cada vez que está en el hoy, narra hacia el pasado, como una especie de obsesión con este que no la deja habitar el presente ni proyectar un futuro, Carmen intenta rearticular el pasado para construir sentido en el presente y hacia el futuro, y esta reiteración al pretérito es normal en los sujetos que han sufrido un proceso traumático, puesto que la memoria surge como una necesidad por restablecer la dignidad humana, la memoria y el hecho de remembrar se convierte en un deber; el acordarse, el testimoniar. (Todorov 18)

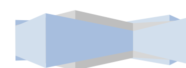
Pero, como hemos mencionado anteriormente, el hecho de que esta obra audiovisual sea constituida y sostenida por las declaraciones del resto de los miristas, funda el derecho del testimonio como género hegemónico en el documental, puesto que la representación del pasado es constitutiva no solo de la identidad individual, sino también la de la colectividad (Todorov 51), la identidad de todos los compañeros de esa lucha y esa revolución, de los mártires de el régimen totalitario que azotó a Chile, y también de todo un país, incluso en nuestro días.



Como indica Beverley, el testimonio constituye una obra literaria abierta que se identifica como una acción social colectiva, puesto que, este es principalmente una manera de dar voz y nombre al pueblo anónimo (Beverly 15). El mismo hecho de que este documental sea representativo de otras personas, polifónico y colectivo constituye una pérdida de identidad del autor principal de la testificación, Carmen, la directora en este caso, se ve desplazada y su voz sublimada por las voces que compilan de modo fragmentario y en función de complemento de la línea central de esta declaración.

El mismo hecho de que en este relato converjan muchas voces, la conjugación de todas estas construyen el llamado "efecto de oralidad" que es central en el testimonio puesto que la permanencia o la huella de la oralidad permite generar en el lector la confianza de que se trata de un testimonio auténtico (Achugar 63). Las narraciones de los testigos son directas y frontales, se cuentan en primera persona gramatical por el protagonista de su propio relato. Además, el hecho de que estas personas se encuentren aun vivas y existan materialmente, dota a este testimonio de una veracidad intachable frente al espectador y que a su vez es comprobable por fuentes históricas.

Este tipo de narración, en conjunto con las constantes alusiones al tópico del habla directa que utiliza el "yo" como recurso para llamar la atención del espectador, hace de este testimonio una herramienta representativa de los sectores marginados por la sociedad y la ideología predominante de la época de la dictadura militar chilena. La compilación de los testimonios de todos los miristas que figuran en el documental, además sirven de vehículo trasmisor de ideas en pos de los sujetos que han sido segregados de la educación, personas normalmente excluidas, que anteriormente tuvieron que resignarse a ser "representados" por escritores que no pertenecían a su clase. (Beverley 12) Ese grupo de personas que quedaron al borde de la sociedad, el pueblo humilde, desprotegido, analfabeto, sencillo que incluso podemos materializarlo en la silenciosa figura del vecino que salva a Carmen luego del enfrentamiento con el cuerpo militar.



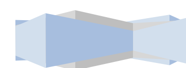
Asimismo, podemos citar textualmente lo que explica Achugar respecto de la condición que debe cumplir un discurso narrativo para que pueda ser catalogado dentro del "género" testimonial. Esta cita viene a reafirmar los argumentos mencionados en el párrafo anterior:

> El espacio discursivo constituido por el testimonio es altamente ideológico y retórico. Es un espacio discursivo donde se representa la lucha por el poder de aquellos sujetos sociales que cuestionan la hegemonía discursiva no de los letrados en sí, sino de los sectores sociales e ideológicos dominantes y detentadores del poder económico, político, cultural y social que han controlado históricamente la ciudad letrada.

Centrándonos en el testimonio de Carlos Liberona, ex dirigente del MIR, quien fue detenido en el año 1974 por los agentes represores de la dictadura y torturado por estos mismos, logra escapar posteriormente del país en el año 1977. Regresa a Chile solo en el año 1983. Expone en la entrevista que le realiza Carmen Castillo que es posible cristalizar la afirmación que hace Hugo Achugar en su *texto Historias ejemplares: la historia y la voz del otro* sobre cómo el testimonio constituye la voz del otro, principalmente de ese otro sujeto marginado de la sociedad. Figuras escindidas como lo fueron los activistas del MIR, personajes revolucionarios y combatientes, seres que creían fervientemente en una vida digna y feliz para el pueblo y los más necesitados, los mismos que fueron tildados de "enemigos" por la dictadura encabezada por Augusto Pinochet y la junta militar.

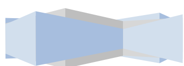
Dice Carlos en la entrevista:

> […] había una gran presión por ese sector de los pobres, el campo, y la ciudad, por constituirse políticamente, no tenían ninguna representación. Nosotros veníamos además de un mundo violento […] la violencia que yo conocí venía de las clases dominantes, campesinos expulsados, mujeres abandonadas, escuelas pobres donde te morías de frío, hambre. Cuando apareció el MIR y Miguel (Enríquez) el hecho de saber que habían políticos



que vivían como hablaban eso fue un dato capital para nosotros (Castillo 16'25)

En conclusión, es este testimonio de Carlos y del resto de los compañeros miristas que se destacan como sujetos excepcionales y ejemplares, y su historia en la dictadura es la proyección del resto de los sujetos sociales transgredidos por la represión. Esta compilación de testimonios es la creación de la voz de los caídos en la lucha, de un pueblo silenciado por ideales que solo beneficiaban a los sectores acomodados, es el testimonio de una verdad que no es la oficial, no es la de la moral hegemónica. Y el argumento más válido de esta afirmación es la función dialéctica denunciativa que cumple en la literatura el testimonio, la denuncia de excesos de poder, denuncia de la marginación, denuncia del silencio oficial, denuncia en definitiva que va de la mano con el comportamiento extraordinario de que da cuenta el testimonio. (Achugar 60)



Bibliografía

Achúgar, Hugo. "Historias paralelas / Historias ejemplares: la historia y la voz del otro". *Revista de crítica literaria latinoamericana.* 36 (1992): 49-71. Impreso.

Beverley, John. "Anatomía del testimonio". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Vol. 13/No. 25. (1987), pp. 7-16. Impreso.

Castany Prado, Bernat. "Análisis estético: 'Los abusos de la memoria'. Todorv". *Revista Cartaphilus*. Vol. 5. (2009): 200-204. Web. 25 Mayo. 2012.

Castillo, Carmen. *Calle Santa Fe.* (Video). Chile. (2007)

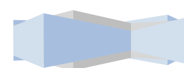
De Man, Paul. "La autobiografía como desfiguración". *Antropos.*_Vol. 29. 113-118. Impreso.

Lejeune, Philippe. *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Editions du Seuil, 1986. Impreso.

Loureiro, Ángel. "Problemas teóricos de la autobiografía". *Antropos*. Vol. 29. Pp. 1-8. Impreso.

Ramírez. Elizabeth. "Memoria y desobediencia. Una aproximación al cine de Carmen Castillo." *La Fuga*. Web. 12 de julio 2012: 4. http://www.lafuga.cl/memoria-y-desobediencia/450.

Todorov, Tzvetan. *Los abusos de la memoria*. Buenos Aires: Paidós, 2000. Impreso.



Influencias del pensamiento de Francisco de Vitoria en Fray Gil González de San Nicolás, defensor de los indios.

Víctor Estivales Sánchez.
Universidad de Santiago de Chile

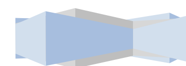
Una de las primeras polémicas que se suscitaron en Las Indias tras la llegada de los europeos hacia fine del siglo XV fue la de la legitimidad de la ocupación y del sometimiento a duros trabajos de los habitantes naturales de estos territorios. Esta empresa adquiere forma jurídica en las instituciones de las mercedes y repartimientos y en la encomienda, respectivamente.

En efecto,

> Para extender y consolidar su dominio sobre las tierras indianas, la Corona española se vio obligada a estimular y a premiar a los conquistadores y a quienes quisieran venir a poblarlas. El premio consistía en concederles diversos privilegios y ventajas que despertaban el interés por la conquista y que, una vez lograda esta, obligaban a radicar en las nuevas posesiones y a preocuparse por la conservación del imperio. (Martínez 29)

La principal forma que adquieren las concesiones a los conquistadores españoles es, como se dijo en el párrafo anterior, la encomienda, que se define como

> [Una] institución ibérica transpuesta a las Antillas por Ovando (1503), a México por Cortés y a Perú por Pizarro [en la que] el encomendero –titular de la encomienda- se volvió beneficiario del trabajo forzado de los indios. Recibía los indígenas que se le habían asignado, un tributo así como un servicio personal a cambio de la ayuda material y religiosa que, en principio estaba obligado a darles; (…)representa un término medio entre la esclavitud pura y simple y



el principio del trabajo libre defendido por la Corona. (Gruzinski 500)

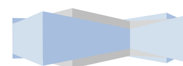
Esta fue rápidamente implantada en los territorios de América, dando origen abusos por parte de los conquistadores frente a los indios y a la denuncia tenaz por parte de algunos miembros de diversas órdenes religiosas que, ante la gravedad de la situación, asumieron un rol activo en la defensa de los naturales logrando, de este modo, una reacción directa por parte de la corona, tendiente a subsanar y enmendar *la matanza y estragos de gentes inocentes, y despoblaciones de pueblos, provincias y reinos que en ellas se han perpetrado* (Las Casas 69).

Esta reacción se traduce en la promulgación de las Leyes Nuevas de 1542, inspiradas, principalmente en la defensa asumida por la Orden de Predicadores, encarnada, principalmente, en la figura de fray Bartolomé de las Casas y fundadas, en términos teóricos en las relecciones de fray Francisco de Vitoria.

En Chile, la situación a la que se vieron sometidos los indios con respecto al trabajo no distó mucho de la del resto de América y, en este sentido, la reacción asumida por los dominicos, fue iniciada por fray Gil González de San Nicolás, primer Vicario de provincial y fundador del primer convento de la orden en Chile, además de primer defensor de los indios de la Capitanía General.

De este predicador, nos señalan sus biógrafos, que ha nacido en España en 1527 (Ramírez: 7) y que hacia 1552 habría recibido, de parte del provincial en Lima, fray Domingo de Santo Tomás, a instancias de fray Pedro de Córdova y de fray Bartolomé de las Casas, la instrucción para viajar a Chile *no para fundar conventos, sino para proteger a los indios y trabajar en la evangelización e instrucción de los naturales de esas tierras.* (Ramírez 4).

No obstante la fecha de la instrucción anterior, no será hasta 1557, que se embarca desde el Callao hacia Chile, en el convoy que trae al nuevo gobernador, don García Hurtado de



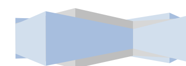
Mendoza. Fray Gil, que viaja con el título de Defensor de Indios, vendrá acompañado de los frailes Luis de Chávez, Marcos Rengifo y Antonio Pérez.

La expedición mencionada, arribó a Coquimbo en abril del mismo año y, el gobernador, envió un oficio al Cabildo de Santiago con la finalidad de preparar una expedición a la zona Penco para iniciar una guerra contra los indios del sur.

Es en este momento cuando Fray Gil González asume firmemente su rol, dando lugar a la primera polémica que conocemos sobre la defensa de los indios en Chile pues, enterado de la intención con que el nuevo gobernador, García Hurtado de Mendoza, se dirige hacia el sur, representa a este la ilegitimidad de la empresa en dos documentos que se conservan; nos referimos a dos cartas enviadas al Consejo de Indias y al Virrey fechadas en 1559 y 1563, respectivamente.

En ellas, Fray Gil denuncia la obcecación con que el gobernador actúa frente a los indios de guerra situados en la frontera sur del Biobío. Señalando que

> En la jornada que hizo á Chile don García Hurtado de Mendoza (…) le dije que no podía entrar en la tierra de los indios de guerra sino que fuese á la ciudad de Santiago y desde allí pusiese en justicia los indios de paz y los relevase de la servidumbre en que estaban, y enviase á hablar á los de guerra, prometiéndoles tal que se aficionasen á recebirnos, á lo cual yo me ofrecí que iría, como se cumpliese lo que yo asentare con los indios (…) el Gobernador no quiso tomar mi consejo y desde Coquimbo se fué á la tierra de los indios de guerra y se puso en una isla que estaba junto á la Conceción. (…) él respondió que entendía que era más provechoso á los indios sujetarlos de presto y darles guerra antes que pudiesen ellos juntarse y hacerse fuertes, porque previniéndoles, morirían menos. (Medina *Colección* 461-466)



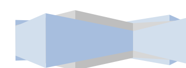
Además, denuncia a los consejeros del gobernador: el teniente del Gobernador, Licenciado Santillán, oidor de la Real Audiencia y fray Juan Gallegos, por legitimar la acción de Hurtado de Mendoza.

Fray Gil es categórico en condenar las acciones y en representar ante el propio gobernador, la injusticia de las acciones que pretende llevar a cabo, indicando en su carta al Consejo de Indias que

> El Gobernador, no obstante mi consejo, se pasó á tierra firme y estando allá le dije que siquiera enviase á hablar a los indios y les requiriese con la paz (…) En fin, vinieron sobre el fuerte unos indezuelos y los soldados mataron los que pudieron dellos, sin tener lástima que enviaban al infierno á los que venían a predicar, antes hubo quien decía que era la más linda caza del mundo el tirarles con los arcabuces. (Medina, *Colección* 461-466)

En su *Relación de los agravios que los indios de las provincias de Chile padecen*, carta dirigida al Virrey del Perú y padre del gobernador de Chile, Antonio de Mendoza, Fray Gil es más categórico en su denuncia indicando que

> los mismo indios se han tornado á alzar y han muerto los españoles que han podido, por vengarse de los agravios y violencias que continuamente les hacen (…) [y] escogerán antes morir que volver á la miserable servidumbre y vejaciones que sirviendo padecían y padecen (…) [y] los [p. 462] indios tienen justicia en defenderse y ampararse de la fuerza que les hacen, y repelerla con otra fuerza, si pudiesen son las crueldades que al presente los españoles usan con ellos tan inhumanas y fuera de término, que claramente muestran su injusticia y dañada pretensión, y que derechamente van los españoles contra el Evangelio. (Medina, *Colección* 461-466)



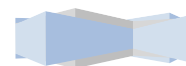
Las dos cartas mencionadas configuran el cuerpo de documentos en los que el dominico materializa su tarea de defensa de los indios. Sin embargo, existe un tercer elemento que nos habla de la actitud de Gil González hacia los indios. José Toribio Medina, en su *Historia del Tribunal del Santo Oficio de la Inquisición en Chile,* relata la polémica protagonizada por el religioso frente a Alonso de Escobar, un español que había llegado a Chile desde el Perú, y al que se le había concedido un encomienda.

Indica Medina que, en 1562, con motivo de una conversación que mantuvo fray Gil con el padre Francisco de Paredes, visitador y vicario general de estas provincias, escuchó que Escobar repetía con frecuencia que cuando el dominico predicaba el Evangelio, lo atendía y que en lo relativo a lo moral del Evangelio se tapaba los oídos.

Así,

> al día siguiente lunes, Paredes hacía llamar al escribano Agustín Briseño para que le autorizase un auto en que haciendo constar que lo dicho por Escobar era «palabra escandalosa y mal sonante contra nuestra religión cristiana y una de las opiniones de Martín Lutero y sus secuaces, y porque conviene saber la verdad y remediallo con justicia y castigar semejante herejía, su merced del dicho señor Visitador mandó levantar la información siguiente». (Medina, *Historia* 14)

El mismo Paredes ofició de juez en un juicio inquisitorial que se siguió y que se orientaba a castigar dicha herejía. Iniciada la investigación, el propio Escobar acusó la veracidad de las imputaciones que pesaban en su contra, agregando en su defensa que el propio Gil González, en su prédica, habría señalado que

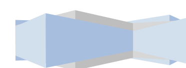


> el dicho Alonso Descobar un ladrón, robador, e que el gobernador no tiene poder ni el rey ni el papa, e que por esto decía el dicho Alonso Descobar no le quería oír. (…) y el dicho fray Gil mesmo decía: ladrón; y señalando con el dedo, decía: pues así sois vosotros; e llamando a este confesante e a los demás vecinos tiranos, (…) e asimesmo ha dicho de los cinco años a esta parte muy muchas veces delante del obispo electo y del cura que agora es y fue antes y de los legistas que en esta cibdad están que no tiene poder el Papa para dar al Rey facultad en esto de las Indias ni el Rey puede ni tiene, ni puede proveer con buen título, declarando e diciendo a este confesante e a los demás vecinos e oyentes que no están obligados a seguir al Rey ni al Gobernador en su nombre ni a las demás justicias que asisten en nombre de Su Majestad, y el que lo tal usa peca mortalmente y está en el infierno (Medina, *Historia* 15)

Las declaraciones imputadas por Escobar a Gil González, junta con las cartas referidas anteriormente configuran una muestra clara del pensamiento que inspira su obra y actuar en lo referido a la defensa de los indios. En efecto, la polémica protagonizada por el dominico frente al gobernador Hurtado de Mendoza y a sus consejeros y frente al Tribunal del Santo Oficio constatan una voluntad clara y manifiesta de asumir la defensa de los indios en el territorio.

Lo anterior, a nuestro juicio, nos permite señalar que el fraile dominico adhiere a una línea de acción que no resulta aislada, sino, más bien, a un planteamiento y una política oficial de la Orden de los Predicadores.

> La defensa que los dominicos hacían de los indios era, en el fondo, la defensa de los intereses de la monarquía enfrentada a la veracidad [voracidad] de conquistadores y colonos (…)Así se explica que fray Bartolomé de las Casas –y antes que él otros, como fray Antonio de

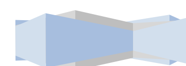


> Montesinos) se atreviera a gritar a los cuatro vientos, en el púlpito y en sus fogosos escritos, que la conquista era injusta, que España carecía de derechos para despojar y esclavizar a los indios, y que el rey se estaba condenando con los robos y crímenes que se hacían a su sombra. (Martínez 53-54).

Sin embargo, esta acción de la Orden en pos de la defensa de los derechos de los indios, tiene un fundamento anterior, cual es el desarrollo de un constructo teórico teológico y jurídico por parte de fray Francisco de Vitoria, para dar respuesta a la *cuestión indiana*, es decir, la cuestión acerca de la legitimidad de la ocupación del Nuevo Mundo y del sometimiento de sus naturales a esclavitud por parte de las monarquías española y portuguesa.

Vitoria plantea sus ideas en una serie de clases o relecciones que dicta en la Universidad de Salamanca. El grueso de su pensamiento se sintetiza en una serie de títulos justos e injustos que legitimarían la empresa conquistadora de los europeos.
Los títulos injustos son:

1. El emperador no es el señor del mundo.
2. La donación pontificia no es válida por cuanto el papa no puede dar tierras a nadie, solo puede, y debe fomentar la evangelización.
3. No puede descubrirse y tomarse posesión de algo que ya tiene dueño (los indígenas).
4. La no aceptación de la fe cristiana no es suficiente para hacer la guerra a los indígenas.
5. Las prácticas antinaturales de los indios solo los hace perder la gracia, no sus bienes.
6. El sometimiento de los indios al requerimiento de Palacios Rubio, no es válido por cuanto no tienen los naturales libertad para escoger, y no saben lo que están haciendo.



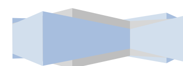
7. Dios no ha donado la tierra a los castellanos, toda vez que la tierra ya tiene legítimos dueños.

Los títulos justos son:

1. Siendo la propiedad, según las connotaciones con que la segunda escolástica lo reviste, un derecho social: si una nación no utiliza sus bienes, entonces es lícito que otros lo hagan.
2. Los cristianos están obligados a propagar la fe y no a apoderarse de los bienes de los indios. Aún si se niegan a ser evangelizados, la guerra no es lícita.
3. Es lícito que los españoles defiendan, incluso con las armas, a los indios convertidos al cristianismo.
4. Si la nación se ha convertido al cristianismo, mas no así su monarca, el pontífice puede deponerlo y colocar a un monarca cristiano.
5. Es lícito defender a los indígenas contra el monarca que pretende realizar prácticas inhumanas con ellos.
6. Los indígenas pueden elegir a su monarca libremente, pudiendo recaer la elección sobre el monarca castellano.
7. Castilla puede celebrar tratados con los indígenas y, si son atacados, puede defenderlos, sobre la base de que todos los pueblos son iguales en libertad y derechos.

La revisión de estos títulos, extensamente elaborados y argumentados por Vitoria y contenidos en sus relecciones sobre el dominio, de las justas causas de guerra contra los indios, de indias y sobre la potestad civil, nos permite establecer una relación directa con los argumentos presentados por fray Gil González para denunciar la incursión sobre los indios de Guerra realizada por Hurtado de Mendoza, como también con las puntos fundamentales de la prédica denunciada por Escobar en el proceso llevado a cabo en Santiago por el Santo Oficio.

Fray Gil González constituye una muestra de la defensa de los derechos de los indios llevada a cabo por la Orden de predicadores enmarcada dentro de una práctica generalizada



en las diversas provincias de la Orden y que indica que la formación de estas y el establecimiento de conventos en los territorios indianos no es sino consecuencia de dicha práctica. Por otro lado, podemos señalar con propiedad que esta práctica se basa en el pensamiento humanista enunciado por Vitoria, quien, a pesar de no haber pisado jamás territorio americano, sentó las bases teóricas que darán origen a una noción de derecho internacional, de comunidad internacional y del derecho de autodeterminación de los pueblos.

Bibliografía

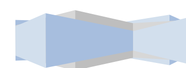
Beuchot, Mauricio. *La querella de la conquista. Una polémica del siglo XVI.* México: Siglo Veintiuno, 1997. Impreso.

de las Casas, Bartolomé. *Brevísima relación de la Destruición de las Indias.*. Madrid: Cátedra, 1996. Impreso

Vitoria, Fr. Francisco de,. *Relecciones de indios y del derecho de la guerra.* Madrid: Espasa Calpe, 1928. Impreso.

González, Fr. Gil. Relación de los agravios que los indios de las provincias de Chile padecen, dada por el Padre Gil González, de la Orden de Predicadores. N.P. S.F. (Documento Word facilitado por el Profesor Dr. Nelson Osorio).

Gruzinski, Serge y Carmen Bernard. *Historia del Nuevo Mundo. Del descubrimiento a la Conquista. La experiencia Europea, 1492-1550.* México: Fondo de Cultura Económica, 2005. Impreso.

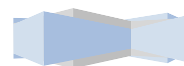


Martínez, Severo. *La patria del criollo: Ensayo de interpretación de la realidad colonial guatemalteca*. México: Fondo de cultura económica, 1998. Impreso.

Medina, José Toribio: *Colección de documentos inéditos para la Historia de Chile. Desde el viaje de Magallanes hasta la Batalla de Maipo.* Tomo XXVIII: Alderete y Hurtado de Mendoza. Santiago de Chile: Imprenta Elzeviriana, 1901. Impreso.

_________________: *Historia del Tribunal del Santo Oficio de la Inquisición en Chile.* España: Biblioteca virtual Miguel de Cervantes. 5 Dic. 2009. Web.

Ramírez, Ramón.: *Fr, Gil González de San Nicolás, Dominico. El primer defensor de Los indios en Chile*. Santiago: Orden Dominicana de Chile, 1986. Impreso.



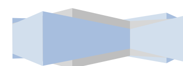
Las perplejidades de una obra en construcción: Trayectos autoficcionales y metalepsis de autor en la narrativa de Alejandro Zambra

Roberto Garay Urrutia
Becario CONICYT
Universidad de Concepción

> "Todos los lugares, hechos y personas que aparecen en este libro son reales. Nada es ficticio. Siempre que, debido a mi costumbre de novelista, inventaba algo, me sentía obligada a destruirlo" (Natalia Ginzburg).

En agosto de 2007, Alejandro Zambra publica un breve texto que titula "Árboles cerrados" y que se incluye en *No leer*, una compilación de los artículos que ha realizado a lo largo de su trabajo como crítico y ensayista. En este estudio, el autor entrega una serie de datos que se circunscriben al contexto de producción de *Bonsái* (2006) y *La vida privada de los árboles* (2007). En uno de sus párrafos, reproduce detalladamente lo que para él significa el acto de escribir: "Escribir es como cuidar un bonsái, (…) escribir es leer un texto no escrito, tal como observa Marcelo Pellegrini en un poema que en ese tiempo constituía, para mí, una inquietante música de fondo: "Para leer lo que quiero leer/ Tendría que escribirlo/ Pero no sé escribirlo/ Nadie sabe escribirlo" (*No* 143).

La metáfora arbórea que compone estos primeros planteamientos y percepciones que Zambra tiene sobre la escritura y el acto mismo de escribir, nos advierten que su obra está constituida, a primera vista, sobre la base de la imposibilidad para expresar la experiencia del sujeto a través de la palabra. Este hecho constituye una problemática en la que se nos presenta la crisis de la experiencia escritural del sujeto, es decir, los cuestionamientos más íntimos del autor a la hora de enfrentarse a la tarea de construir y comunicar su proyecto narrativo. A partir de esta máxima, la propuesta de nuestro análisis consiste en revisar la

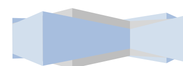


relación que percibimos entre experiencia, ficción, y escritura, que se sintetizaría en la modalidad autoficcional en la que se instala el relato. Esta modalidad nos permitirá comprender la obra como una desarticulación o des-automatización de los modelos genéricos, ya sean estas novelas, ensayos o autobiografías. No obstante, esta desarticulación se postula más allá de una simple tentativa o estrategia rupturista, ya que Zambra se apropia de estas formas paradigmáticas para hacerlas converger en un espacio textual en el que se diluyen los bordes que las separan, produciendo así una serie de simulacros – representaciones ficcionales en los que se fusionan el discurso ficcional con el discurso de lo real, o, dicho de otra manera, en el que se amalgaman la vida y la obra del autor.

Para llevar a cabo este objetivo utilizaré los aportes teóricos del español Manuel Alberca, quien en su texto *El pacto ambiguo: De la novela autobiográfica a la autoficción* (2007), destaca que el concepto proviene de la obra del escritor francés Serge Doubrosvky (1928), quien en la contratapa de su novela *Fils* (1977) define la autoficción de la siguiente forma: "Al contrario de la autobiografía, explicativa y unificante, que quiere recuperar y volver a trazar los hilos de un destino, la autoficción no percibe la vida como un todo. Ella no tiene ante sí más que fragmentos disjuntos, pedazos de existencia rotos, un sujeto troceado que no coincide consigo mismo" (Cit. en Alberca, 132).

En la modalidad autoficcional el autor resulta ser "protagonista de su propia obra" (*ibíd.* 20). De esta manera, podemos entender que el neologismo autoficción se adentra en un territorio en el que se mezcla o condensa la experiencia ficcional con la autobiográfica. Este hecho presenta, por lo menos, dos líneas básicas que pueden ser parte de los comentarios que se le hacen a esta modalidad: el primero, el distanciamiento entre autor – obra que implícitamente promueve el pacto novelesco se ve anulado o diluido en la autoficción. Segundo, la imposibilidad de reducir la autoficción a una manifestación exclusivamente autobiográfica o ficcional. Por cierto, porque su estatuto es ambiguo.

Al pensar esta teoría desde el arte visual, podemos ejemplificar con el famoso cuadro "Las meninas" de Velázquez, en el que el autor se retrata a sí mismo. Hay un episodio en

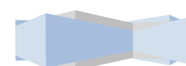


Formas de volver a casa (2011) en el que se menciona este hecho: "Me pareció inquietante ver esos libros ahí, ordenados a la rápida en un mueble rojo de melamina, flanqueado por afiches con escenas de caza o de amaneceres y una gastada reproducción de «Las Meninas» que ha estado en casa desde siempre y que todavía mi padre muestra a las visitas con orgullo: ése es el pintor, Velázquez, el pintor se pintó a sí mismo, dice" (77).

Por su parte, Justo Navarro, en el prólogo al libro de Alberca, asegura que: "La autoficción, el nuevo gusto por presentar lo imaginario como real, o al revés, no es una apología de la falsificación, sino todo lo contrario (…). La autoficción nos llama a neutralizar nuestra capacidad de ser crédulos" (16). Sobre esta idea, presentamos el siguiente fragmento de *Formas de volver a casa* en el que el autor-protagonista explica el procedimiento autoficcional:

> De pronto, inesperadamente, Eme comenzó a hablar sobre la novela. Le había gustado, pero durante toda la lectura no había podido evitar una sensación ambigua, una vacilación. Has contado mi historia, me dijo, y debería agradecértelo, pero pienso que no, que preferiría que esa historia no la contara nadie. Le expliqué que no era exactamente su vida, que solamente había tomado (*Formas* 159).

Es interesante, en este caso, perfeccionar la noción de autoficción con el procedimiento narrativo conocido como *metalepsis de autor*. Genette, en su texto *Metalepsis: De la figura a la ficción* (2004), asegura que estamos frente a esta figura cuando: "un autor es representado o se representa como alguien que produce por sí mismo aquello que, en el fondo, solo relata o escribe" (10-11). Esta idea nos ayuda a revisar con mayor detalle la disolución de los bordes genéricos que producen las novelas en las que predomina el carácter autoficcional. El autor rompe el pacto ficcional y se introduce en la novela como un personaje más de la diégesis. De esta manera, podemos observar que *metalepsis* y *autoficción* no son conceptos excluyentes, sino más bien complementarios, ya que el efecto que produce la primera, a nivel de la historia, se acentúa gracias a las vacilaciones que



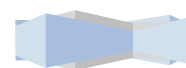
produce el hecho de reconocer, gracias a los elementos metanarrativos, partículas o fragmentos de pasajes que corresponden a la experiencia real de Zambra.

Además de la reciprocidad advertida entre metalepsis y autoficción creemos que tanto *metalepsis de autor* como *autoficción* consiguen un efecto en el que se "transgrede el umbral de representación" (*ibíd*.: 16) novelesca, pues el autor sustituye al narrador y al personaje de la historia narrada. Siguiendo esta idea, nos encontramos con que la novela de Zambra establece un diálogo entre la diégesis y la metadiégesis, es decir, entre la historia narrada y las reflexiones que el personaje -en tanto autor- propone sobre esta.

Al detenernos en estos rasgos de la novela, pensamos que durante todo el transcurso de esta, la metalepsis de autor, lo metanarrativo y la autoficción se intercalan de igual manera, lo que produce una confluencia de diversas zonas narrativas y variados referentes extratextuales. Este hecho, como bien lo menciona el autor-personaje de *Formas de volver a casa*, puede ser una trampa en la que los lectores son incitados a emplazarse en una zona en la que se presenta la mixtura de la diégesis con las impresiones del autor sobre su propio proyecto escritural (metadiégesis):

> Estoy en esa trampa, en la novela. Ayer escribí la escena del reencuentro, casi veinte años después. Me gustó el resultado, pero a veces pienso que los personajes no deberían volver a verse. Que deberían pasar de largo muchas veces, caminar por las mismas calles, acaso hablar sin reconocerse, de un lado al otro del mostrador (*Formas* 62).

La (des) articulación de la novela como artefacto literario, en términos generales, vincula la autoficción con los conceptos narratológicos que forman parte de la metaficción. Un ejemplo claro de este procedimiento se produce cuando el autor - narrador escribe algunos detalles sobre un episodio que ya se nos presentó: "Escribo en casa de mis padres. (…) esta vez quise seguir con mi papá el partido entre Chile y Paraguay, pensando también en refrescar algunos detalles del relato. Es el viaje de la novela, el viaje de vuelta que hace el



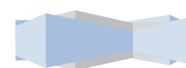
protagonista, asustado, al final de esa tarde larga en que sigue a la supuesta novia de Raúl. Escribí ese pasaje pensando en un viaje real, más o menos a esa edad" (*ibíd*.:74).

Esta reflexión del autor hace referencia a un episodio en particular que se narra en las primeras páginas de *Formas de volver a casa*. Por lo tanto, podemos concluir que como lectores estamos en presencia tanto de la novela que pretende escribir el personaje como del resultado final de su proyecto. Sobre este aspecto, las palabras de Genette son esclarecedoras: "Cualquier ficción está impregnada por distintas metalepsias. Y cualquier realidad, cuando se reconoce una ficción dentro de su propio universo" (154). El incidente en cuestión es el siguiente:

> La supuesta novia de Raúl bajó de pronto y yo estuve a punto de quedarme arriba. (…). Volví a casa a la una de la mañana y el miedo ni siquiera me permitió bosquejar una explicación convincente. Mis padres habían ido a los carabineros y el suceso había trascendido entre los vecinos. Al final dije que me había quedado dormido en una plaza y que había despertado recién (*Formas* 46-47).

Como veníamos anticipando, las claves relacionadas con la *metalepsis de autor*, la metaficción y la metanovela son complementarias a la modalidad autoficcional que atraviesa la novela. En palabras de Alberca, podemos refrendar nuestra propuesta, pues "la indeterminación interpretativa se deriva sobre todo de su construcción narrativa" (177).

En relación con esta mixtura de los referentes factuales y ficcionales, recurrimos a las palabras de Zambra, quien en la revista *Lecturas* se refiere a esta indeterminación de su tercera novela: "Lo ficcional y lo verdadero se entremezclan, como en toda novela. Pero no me gustaría pronunciarme con claridad sobre cuáles aspectos son verdaderos o no. No creo que sea importante. Pero para decir lo que quería decir necesitaba entremezclar esos niveles diversos, esa especie de doble origen que lo inunda todo" (Zambra 3).



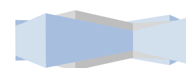
La autoficción permite escenificar en el mismo texto la tensión entre lo real y lo ficticio, “sin cuyas diferentes propuestas no tendría ningún sentido jugar con las expectativas de los lectores” (Alberca 49). Estos juegos “se sitúan justo en el punto en que por falta de informaciones extratextuales, por desinterés de los lectores en la investigación biográfica o por el poder omnímodo de lo ficticio, la autoficción pierda esa tensión, decantándose hacia lo puramente inventado” (*id*.)

A partir de una revisión de la continuidad del proyecto escritural de la obra zambreana, podríamos asegurar que *Formas de volver a casa* es quizás la extensión de un pensamiento, de una propuesta o idea narrativa que aparece en 2007 en *La vida privada de los árboles*. Alejandra Costamagna advierte esta situación:

> El protagonista de *La vida privada de los árboles* (…) concluye lo siguiente: “Ahora piensa que el único libro que sería valioso escribir es un relato largo sobre aquellos días de 1984. Ése sería el único libro lícito, necesario”. Y un par de páginas más adelante zanja: “En vez de hacer literatura, debería haberse hundido en los espejos familiares” (279).

Si bien la escritora, amiga de Zambra, delimita certeramente este episodio de *La vida privada de los árboles* que se conecta con *Formas de volver a casa*, no termina por completarlo, ya que el narrador de la primera obra mencionada es aún más específico sobre la idea de un próximo relato en el que se contarán y fusionarán las historias del presente y del pasado:

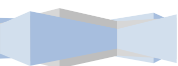
> En lugar de encender una imagen muerta debió describir vidas como la de ese niño de 1984. En vez de hacer literatura debería haberse hundido en los espejos familiares. Piensa en una novela de solo dos capítulos: el primero, muy breve, consigna lo que ese niño por entonces sabía; el segundo, muy largo, virtualmente infinito, relata lo que en aquel tiempo ese niño no sabía. No es que quiera



> escribir esa historia. No es un proyecto. Más bien desea haberla escrito hace años y poder leerla ahora (*La vida* 70).

Formas de volver a casa nos lleva a revisar las inflexiones de la figura del autor – narrador respecto a su trabajo con la escritura y a cómo esta se encarga de expresar simultáneamente la 'vivencia' y lo 'vivido' por el autor, narrador y personaje. Cuando se le preguntó a Zambra sobre las "dificultades de la escritura" como temática de su tercera novela, este especificó que: "La novela representa una dificultad que no tiene que ver con la técnica, sino con la dimensión moral de la escritura. Podemos contar cualquier historia, pero pronto sientes la necesidad de que esa historia, de algún modo, te pertenezca" (Zambra s/p). En uno de los pasajes de la novela podemos leer la siguiente sentencia que se relaciona con esta idea: "Es que me gusta estar en el libro. Es que prefiero escribir a haber escrito. Prefiero permanecer, habitar ese tiempo, convivir con esos años, perseguir largamente imágenes esquivas y repasarlas con cuidado. Verlas mal, pero verlas. Quedarme ahí, mirando" (*Formas* 55). De lo anterior podemos rescatar dos proposiciones relevantes: la primera de ellas se relaciona con la idea de "habitar (en) la escritura", y la segunda con un modo de "contemplación narrativa" en el que se perciben los hechos que componen el relato. Estas aserciones aproximan aún más las nociones de vida y obra. Zambra se hace cargo de la memoria y el pasado, pero además procura manifestar que estamos en presencia de su propio artefacto literario.

Como mencionamos, la modalidad autoficcional que predomina en el relato genera la posibilidad de reconocer simultáneamente el artefacto literario y las esferas de intimidad que se entrelazan en el discurso. Es por esto que leemos pasajes en los que se exponen las reflexiones de su autor – personaje sobre la labor de escribir, de construir un proyecto narrativo. Hay un episodio particularmente importante, en el que se condensa la experiencia escritural de *Formas de volver a casa*. El episodio se inicia cuando el personaje se encuentra sentado en un banco del Parque Intercomunal y observa a una mujer mientras esta lee: "El libro era su antifaz, su preciada máscara. (…) Me acerqué en un momento lo bastante como para mirar incluso sus uñas cortadas sin rigor, como si acabara de comérselas. Estoy seguro de que sentía mi presencia, pero no bajó el libro. Siguió

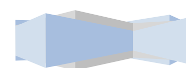


sosteniéndolo como quien sostiene la mirada. Leer es cubrirse la cara, pensé. Leer es cubrirse la cara. Y escribir es mostrarla" (*Formas* 66). La escritura, en este caso, se expresa como una detallada exhibición de lo íntimo. Julia Kristeva, en su texto *La revuelta íntima* (2001), destaca la importancia de esta exhibición en la configuración del sujeto como: "lo más profundo y lo más singular de la experiencia humana" (68).

La modalidad ficcional en este caso es también una forma de reconstruir la memoria. La ambigüedad de los pactos referencial y ficcional nos mantiene atentos a las vacilaciones de esta narración que se sostiene en el borde que separa a estas dos regiones. Es por esto que creemos que la principal forma de analizar la novela es a través del vínculo del autor – narrador con su proyecto escritural, relación que se presenta como una constante negación y aceptación del rol de escritor: "Me gustaría que alguien más escribiera este libro. Que lo escribiera ella, por ejemplo. Que estuviera ahora mismo, en mi casa, escribiendo. Pero me toca escribirlo a mí y aquí estoy. Y aquí me voy a quedar" (*Formas* 94).

La reflexión sobre la incertidumbre es también un análisis de la fascinación que produce el lenguaje en el autor – narrador de la novela. Si en el inicio del análisis partimos por explorar las dificultades que la escritura zambreana presentaba para manifestar la experiencia o la subjetividad del sujeto, ahora podemos proponer una primera conclusión sobre esta temática: La imposibilidad y la incertidumbre se constituyen como el primer andamiaje de la obra, no obstante, el sujeto que produce el discurso se deja fascinar por estas dos dificultades y se arriesga a experimentar en su escritura la opción de romper con este primer obstáculo.

En síntesis, al revisar la novela de Zambra desde la teorética autoficcional, podemos advertir que esta modalidad está cruzada por procedimientos como la metaficción y la metalepsis, que confluyen para producir un efecto desconcertante sobre el lector. Este efecto reúne una serie de afirmaciones en la que Zambra se camufla entre el pacto novelesco y el autobiográfico para poner en marcha un juego de múltiples enmascaramientos. Es en este juego en el que se nos presentan, por una parte, las diversas formas con las que el escritor se enfrenta a las vacilaciones de su proyecto narrativo y, por



otra parte, al vínculo que establece la voz del presente con el recuerdo y la memoria de la infancia. Si bien desde la autoficción se nos entregan variadas formas con las que este efecto de ambigüedad se puede conseguir, debemos tener siempre en cuenta que todas las líneas posibles siempre nos llevarán a reconocer al personaje, al autor implícito y al narrador con la firma de la portada.

Bibliografía

a) Básica

Zambra, Alejandro. *Bonsái*. Barcelona: Anagrama, 2006. Impreso.

_______.*La vida privada de los árboles*. Barcelona: Anagrama, 2007. Impreso.

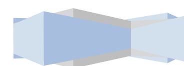
_______. *Formas de volver a casa. Barcelona*: Anagrama, 2011. Impreso.

_______. *No leer*: Crónicas y ensayos sobre literatura. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2010. Impreso.

b) Consulta

Alberca, Manuel. *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007. Impreso.

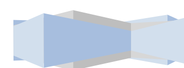
Carreño, Rubí. *Memorias del nuevo siglo: jóvenes, trabajadores y artistas en la novela chilena reciente*. Santiago: Cuarto Propio, 2009. Impreso.



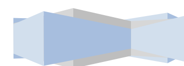
Kristeva, Julia. *La revuelta íntima. Literatura y psicoanálisis*. Buenos Aires: Editorial Eudeba, 2001. Impreso.

Medina – Bocco. *Hacer literatura con la literatura*. Madrid: Ediciones Akar, 2001. Impreso.

Scarano, Laura. *Palabras en el cuerpo: Literatura y experiencia*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2007. Impreso.



REPRESENTACIONES DE LA VIOLENCIA EN LATINOAMÉRICA



El purgatorio terrenal y el género degradado en *Cárcel de mujeres*

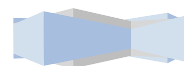
Francisca Soto Aguirre
Universidad de Santiago de Chile

El hotel Crillón fue el escenario del confuso crimen que protagonizó María Carolina Geel, disparándole a su amante el periodista Roberto Pumarino el 14 de abril de 1955. Condenada a tres años de prisión redactó *Cárcel de mujeres*, texto que le permitió relatar, desde el protagonismo las vivencias carcelarias del género, sus relaciones afectivas y la forma de sobrevivir en un mundo sórdido y desconocido.

Dualidad y ambigüedad son conceptos permanentes en *Cárcel de mujeres*. Una sociedad que coarta, deslegitima y enmarca a la mujer en roles específicos no puede permitirse siquiera entender las causas de un asesinato en manos femeninas. Esta representación de lo caótico, de la culpabilidad frente a la justificación, de lo pecaminoso frente a lo erótico, se manifiesta a lo largo del relato con inestabilidades emocionales y de acción de María Carolina. Titular en el ensayo el concepto de *purgatorio terrenal* apunta específicamente a la divergencia entre lo sagrado y lo profano y lo que son las cárceles en nuestras sociedades: un medio de castigo y en el mejor de los casos, de redención frente al daño causado a la sociedad.

Cada uno de los apartados en que se ha segmentado el análisis responde a la fractura vivida por la protagonista en su condena carcelaria, sustentando la hipótesis de que *Cárcel de mujeres* es un texto que manifiesta la dualidad y ambigüedad de acción en la narradora atormentada de la época, la influencia masculina en la literatura femenina y la monstruosa degradación del género que simbolizarían las mujeres recluidas en las cárceles chilenas. Todo esto por la masculinización que vive la protagonista y el poder que ejerce sobre su propio género, esta vez, en la imagen de las reclusas.

Para iniciar el análisis será conveniente adherir y reconocer los problemas al conceptualizar el género. Vamos a concebirlo como



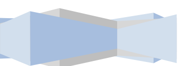
> una unidad de significación cuyo tratamiento consiste en referirlo, en primer término, a su inscripción en la "teoría de los géneros". El primer paso es, entonces, señalar el carácter plural de la categoría y su pertenencia a un campo teórico. El género son los géneros. El segundo paso es una suerte de definición del concepto que señalará los siguientes aspectos: el género es una forma de clasificar a los seres humanos; corresponde a una categorización biosociocultural, dentro de la cual el sexo es solo un elemento más, junto con un cúmulo de actividades, funciones, relaciones sociales, formas de comportamiento y formas de subjetividad específicas que adopta un cuerpo sexuado. (Olea, et al 25-6)

1. La escritura femenina apadrinada por lo masculino

Celia Amorós nos plantea:

> Sin el concepto de patriarcado, a las mujeres no hay manera de conceptualizarlas como un todo. Los efectos del sexismo los sufrimos de unas maneras tan distintas, de acuerdo con modulaciones de experiencias tan heterogéneas que, si no los relacionamos con los efectos de la sistematicidad de la heterodesignación patriarcal, de la adjudicación de espacios, como define Cristina Molina Petit al patriarcado, no hay manera de que las mujeres, como conjunto, nos podamos dar por aludidas por una misma rúbrica unitaria (Amorós en Ed. Olea 24)

Esta misma categorización social se reproduce en la crítica literaria de la época. Hernán Díaz Arrieta, reconocido crítico de El Mercurio en esa época, reconoce en el prólogo de *Cárcel de mujeres* que se comunicaba mediante correspondencia con María Carolina y lo continuó mientras la mujer estaba en la cárcel. Ahí la motivó a escribir: "escriba, cuente, diga simplemente cuanto sepa; porque, aunque se trate de usted misma, usted no lo sabe



todo. Declare su verdad, esa pequeña parte de la verdad total que no se alcanza a percibir. Le servirá para explicarse a usted misma su caso" (Alone en Geel 16).

El respaldo de Alone en la escritura de *Cárcel de mujeres* no es solo motivacional, su prólogo se transforma en parte indiscutida del enunciado y su reconocimiento en la crítica literaria nacional le permite restablecerla como una escritora con buena prosa y argumento. La desestimación del delito de Geel es algo que logra al compararla con Cervantes y Wilde al escribir en prisión y plantea además, que al matar a su amante se mató ella misma. El texto logra ser una forma de evadir y novelar la realidad no solo por parte de su autora, sino de su coautor: Hernán Díaz Arrieta.

No es demasiado especulativo suponer que parte de la masculinización en que muta María Carolina se debe a la influencia que ejerce Díaz Arrieta en su obra.

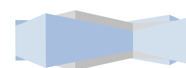
2. La tipología textual como primera forma de ambigüedad

No es prudente preguntarse por el tipo de obra que leemos cuando nos enfrentamos a *Cárcel de mujeres* solo por asumir que es fundadora en su género y tipo respecto de la narración femenina. Más que eso, la obra entra en una nebulosa cuando no sabemos si Geel nos traslada a la fantasía desde su realidad o permanece estoica en su presente mediante una autobiografía.

Parece más sensata la idea de suponer *Cárcel de mujeres* como una inusual autobiografía que pretende posicionarse desde la superioridad para el ejercicio del poder y la redención u omisión de su crimen, pues la protagonista desde una vivencia personal narra estéticamente los episodios que vivió en su condena.

3. Lo indecible en el crimen femenino

Mediante trascurre el relato llama la atención que María Carolina no menciona sino hasta el final del mismo algo relativo al asesinato que cometió. Pareciera ser que no hay lenguaje (y



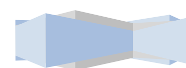
por tanto existencia) de la violencia ejercida por la mujer. No es un dato menor que al recopilar la información necesaria para este trabajo no se haya encontrado textos que hablen exclusivamente de violencia femenina.

Solo en los últimos dos capítulos la protagonista menciona su compra del arma y los sentimientos que tuvo mientras se dirigía al punto donde cometería el crimen. No se habla de asesinato, no se usan palabras comunes para el relato del crimen, ¿por qué? Nos aventuramos a dar dos motivos, primero, la redención del mismo. Pareciera ser que al no decirlo no hay delito; segundo, no hay palabras, no hay lenguaje para decirlo aunque se quisiera. La violencia ejercida por una mujer no era algo común en la sociedad santiaguina. "Con la publicación de Cárcel de mujeres, el delito cometido por María Carolina Geel alcanzó un nuevo formato y puso a su autora en el espacio mediador de la literatura, vale decir, el crimen se resguardó tras el prestigio editorial que le otorgaba el objeto libro, publicado por la editorial de mayor prestigio de su tiempo" (Eltit sin pág.).

La permanente diferenciación que hace María Carolina frente al resto de las reclusas se reconoce como un medio de evasión y enjuiciamiento pues, el concebirse ajena a la cárcel marca una distancia necesaria al momento de dar justificación a su estadía en reclusión.

El género femenino, representado en las reclusas, se adjetiva con aspectos de monstruosidad y degradación. Mujeres con deudas sociales, olvidadas, que relegan su labor materna y que distorsionan su instinto experimentando el lesbianismo no pueden ser similares a María Carolina, la escritora reconocida socialmente y que por alguna extraña razón, la vida la llevó a ese sórdido lugar.

Plantear, desde la narración, este paralelo en donde reclusas y María Carolina van por espacios distintos logra una perspectiva de segregación en un lugar ya segregado como es la cárcel.



4. El pensionado como espacio de observación y evasión

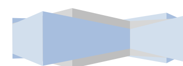
Mientras duró la reclusión de María Carolina no tuvo relación directa con el resto de las mujeres pues habitaba el Pensionado, lugar físicamente más alto que las otra celdas y utilizado por la protagonista por haber pagado por él.

> El Pensionado es un pequeño edificio relativamente nuevo, enclavado en el Patio por Días, que la piedad de las Hermanas habilitó como refugio para recibir a quienes tienen una desventura menos o un derecho injusto más: poder pagar. Sin embargo, las severas religiosas cierran la puerta de este recinto a dos clases de reos: la meretriz y la ladrona, así, ladrona sin eufemismos jurídicos (Geel 68)

La cárcel es una representación de nuestras disposiciones sociales; la justicia y la religión en lo alto, dando reglas y normas al pueblo categorizado en primer y segundo orden. María Carolina, por habitar el Pensionado era acreedora de privilegios que el resto de las mujeres no tenían.

La mirada omnipotente que ejerce la protagonista desde su hábitat carcelario logra otorgarle la posibilidad de ser juez de la vida del resto de las mujeres develando sus vivencias desde lo alto y sin ser vista y escuchando conversaciones que se transforman en relatos de su texto. María Carolina muta en una voz externa, la única posibilidad de evasión, de salir fuera del mundo en que vive y se reconoce como un sujeto con poder en la sociedad carcelaria.

Esa violencia simbólica ejercida por Geel, "encarnada en el lenguaje y sus formas (…) no se da solo en los obvios –y muy estudiados- casos de provocación y de relaciones de dominación social reproducidas en nuestras formas de discurso habituales: todavía hay una forma más primaria de violencia, que está relacionada con el lenguaje como tal, con su imposición de cierto universo de sentido" (Zizek 10), la masculiniza en un espacio reservado para las mujeres, se vuelve un sujeto de poder que se posiciona desde la otredad



y ejerce su condición mediante la descripción y el enjuiciamiento al resto de las reclusas. María Carolina reproduce el rol social del hombre, esta vez sobre mujeres ya degradadas en su condición de encierro.

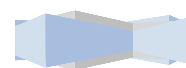
Las mujeres no se reconocen desde su naturaleza, sino desde la identidad cultural y la cosmovisión. Geel se estructuró como una figura naturalmente femenina que asume un rol masculino desde fuera de la cárcel (negarse al compromiso del matrimonio y asesinar a su pareja) y lo potencia en un lugar desconocido, donde quienes conviven en el entorno son mujeres de última categoría, degradadas sexualmente y sometidas a la hegemonía de una mirada omnipotente que se ejerce desde el Pensionado.

5. La impureza sexual de la homosexualidad

Suponer la sexualidad como una patología fue un tema que comenzó a desmitificarse desde hace cientos de años. Suponer la homosexualidad como una patología es algo que, en la actualidad, aun no logra ser erradicado.

Desde la antigüedad los mitos y tabúes han invadido el tema de la sexualidad, asumiendo la sangre menstrual como un derramamiento que vuelve impura a la mujer. "La mayoría de los hombre primitivos adoptan precauciones extraordinarias para no entrar en contacto con la sangre. Cualquier sangre derramada al margen de los sacrificios rituales, en un accidente por ejemplo, o en un acto de violencia, es impura" (Girard 40). Con esta reafirmación es preciso reconocer las dificultades que la mujer ha tenido para concebirse naturalmente con su cuerpo y las reacciones y cambios del mismo.

María Carolina se enfrenta, desde su lugar de mujer posicionada socialmente, a un mundo en donde las mujeres son libres en su sexualidad, hablan sin dificultad del tema, de sus relaciones y de sus parejas. De esta forma es que se devela para la protagonista una realidad oculta: el lesbianismo.

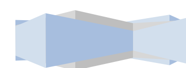


Las uniones sexuales estaban relegadas al plano del matrimonio, donde el hombre era el dominador y quien lo conducía, "…tema clásico de que el matrimonio es cosa natural por su doble aportación a la procreación y a la comunidad de vida" (Foucault 140). Concebir, por tanto, un libertinaje de la sexualidad era algo que María Carolina no se permitía, menos aun si consideramos que ese acto sexual envolvía a dos mujeres.

> Denantes, en un pabellón cercano de las presas que llaman del Patio, tres empezaron a conversar a gritos. En el silencio percibí mecánicamente las primeras frases y de súbito me llegó el golpe que me hirió a lo largo de la vida: la mujer relataba un hecho sexual. Una angustia incontrolada y la violenta necesidad de no oír me encogió. Me aturdí. Y me agazapé como animal que acostan. Mas, así encogida, ¿olvidaba yo el propósito rígido, impávido, de aceptar todo el mal que venga? Entonces alcé el rostro pronto a aquella oleada canallesca. Y escuché. Y recibí en mí las risotadas lascivas y toda la obscenidad que daba el tono a esa voz, voz que repetía las frases, que insistía sobre la imagen brutal, que reía aguda. Esa voz hablaba del sexo del hombre, lo exhibía con la más desnuda procacidad. Ah, era el sexo espantoso, proclamado a gritos, escarnecido por el desprecio depravado, envilecido por la burla soez. (Geel 31-2)

Plantea Foucault que "hay que comprender que hay cierto deseo fundamental y originario en el ser humano, y que ese deseo incumbe lo mismo a la unión física que al hecho de compartir la existencia" (Foucault 141) ¿Qué justificación tendría entonces esa unión corporal? El simple deseo sexual.

La pregunta que cabe hacerse es por qué una mujer que se emancipa a su rol a mediados del siglo XX y que asume un compromiso activo con la escritura tiene un pensamiento y una actitud tan obtusa con la sexualidad. La respuesta la hemos heredado desde la antigüedad clásica con patrones masculinos que se reproducen hasta el día de hoy, donde la sexualidad es impura, pecaminosa y utilizable exclusivamente para la reproducción.



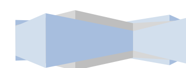
Cuando la protagonista escucha a las mujeres hablar sin prohibiciones de sexo es confuso y marca un quiebre en su vida; no estaba preparada ni quería oír esas palabras. Desde los tiempos de Séneca nos configuramos como mujeres con tesis absurdas como "es tratar a la propia mujer como adúltera el comportarse demasiado ardiente con ella" (Séneca en Foucault 165). Nuestra sexualidad coartada está reflejada en esa dualidad permanente de María Carolina: el no querer escuchar y el repudio a las conversaciones eróticas de las presidiarias contra la curiosidad, sensualidad y deseo que despierta en ella lo desconocido.

> Dentro de la literatura, la sexualidad –el significante vaciado- vale por su potencia intensiva, por su capacidad para reproducir estremecimientos, movimientos de reflujo como la aparición de ciudades satélites alrededor de las megápolis, ciudades que expolian los eriazos, esos sitios improductivos, como los poros de un cuerpo. No se trata de que sexualidad e identidad se adhieren y consuman, recíprocamente, sino de evitar la "normalidad" de las categorías relacionadas con, por ejemplo, el concepto de gay (Blanco en Ed. Olea 170)

La degradación humana tiene su máxima expresión en el plano sexual, entendiendo que una violación o abuso traslada a su mínima expresión al individuo al convertirse en un sujeto sin acción. El lesbianismo se presenta como una enajenación carcelaria desde la visión de la protagonista, claramente no entendida.

María López, una mujer violenta y lesbiana es una de las figuras que atormenta a la protagonista con su actuar:

> (…) una mujer que se encontraba más cerca de mi cuarto llamó a otra en tono quejoso para que la ayudara en algo; según deduzco, a extender unas ropas. La interpelada empezó a contestar desde lejos, primero imitando, es decir, remedando la voz de la otra, y en seguida, y a medida que se acercaba, adoptando su propio tono a la par que sus palabras iban también cambiando desde el decir corriente hasta los más lujuriosos denuestos.



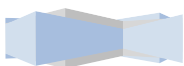
> Tuve un indefinible temor de que pudieran irse a las manos ahí mismo, pero algo indeterminado en ese tono se apagaba y en aquellas injurias que se volvían tanto más graves cuanto mayor era la sensualidad que el matiz de la voz les daba, conseguía en el primer instante perpleja.
> Después, comprender no fue difícil. (Geel 45)

6. La justicia sagrada y civil

"Cárcel de mujeres. Se piensa en ella y otro nombre acude a la mente, inevitable: Congregación de las Monjas del Buen Pastor. Comunidad admirable, rendida a una labor, como pocas, heroica" (Geel 63). La división de la justicia que posibilita la acción de María Carolina es la ambigüedad permanente en la obra. "La monja en la cárcel tiene una doble función: se presenta como la redentora moral a través del catolicismo, pero también es la encargada de que se cumplan las leyes penitenciarias. Desde un doble poder sagrado y civil, la monja encarna la ley de Dios y los códigos de justicia cuando se convierte en la carcelera." (Eltit sin página). Geel se aproxima a ambas figuras de la justicia, más que por un asunto consciente de poder, por una convicción personal que la convoca a adherir a las instituciones hegemónicas.

Es interesante suponer en la obra esta representación social de la importancia que tiene el poder eclesiástico, donde la justicia terrenal y la justicia divina me mezclan y producen un lugar donde se exculpan los errores en privación de libertad, para dar cuenta a las leyes de los hombres, y se convive con monjas y con la palabra de Dios para lograr un arrepentimiento real y así superar este purgatorio terrenal.

El Pensionado y las monjas, sin embargo, no estaban disponibles para todas las reclusas. Solo aquellas que podían pagar y que tenían un nivel cultural apto para la comprensión de la palabra divina y el buen comportamiento podían acceder a tales beneficios.



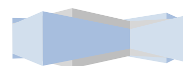
7. Hallazgos

La supuesta mujer emancipada de la sociedad chilena se masculiniza y ejerce su poder hegemónico dentro de la cárcel de mujeres. Esta reproducción del machismo es, seguramente, lo que en la actualidad sucede con el género.

La ambigüedad es permanente en el relato: la tipología del texto, el vejamen de la sexualidad desde la perspectiva de la protagonista y la divergencia entre lo sangrado y lo profano son conceptos que se cruzan para dar testimonio de la crisis personal de la mujer privada de libertad y que alivia su error y dolor describiendo el mundo del resto de las mujeres y acercándose a la divinidad con las monjas.

El Pensionado logra ser un albergue para una mujer en su rol de vigilante, desde donde intenta contar la "verdad" desde "dentro" de la cárcel, aunque como vemos, se reveló una dudosa verdad desde una dudosa interioridad.

La fractura se vive. María Carolina se quiebra y se masculiniza.



Bibliografía

Geel, María Carolina. *Cárcel de mujeres*. Santiago de Chile: Cuarto propio, 2000 [1956]
Obras de consulta:

Eltit, Diamela. "Mujer, Frontera y Delito" en *Emergencias: escritos sobre literatura, arte y política*. Santiago: Planeta/Ariel, 2000.

Foucault, Michael. *Historia de la sexualidad. 3. La inquietud de sí.* España: Siglo XXI, 1987 [1984]

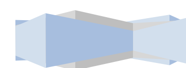
Girard, René. *La violencia y lo sagrado*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1983.

Grau, Olea, Pérez. *El género en apuros*. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2000.

Olea, Raquel. *Escrituras de la diferencia sexual*. Editora. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2000.

Selden, Raman. *La teoría literaria contemporánea*. Barcelona: Editorial Ariel, S. A., 1996 [1987]

Zizek, Slavoj. *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*. Buenos Aires: Paidós, 2009 [2008]



Cuerpo, alteridad y violencia en *Patas de perro* de Carlos Droguett

Andrés Soto Vega

Universidad de Chile

1. Introducción

En su breve y famoso texto de 1975 titulado *El nombre de un animal o el derecho natural*, Emmanuel Lévinas nos relata un recuerdo de sus días en el campo de concentración:

> Éramos setenta en un comando forestal para prisioneros israelitas en la Alemania nazi. […] Éramos sub-humanos, un grupo de monos. Un tenue murmullo interior, fuerza y miseria de los perseguidos, nos recordaba nuestra esencia razonable. Pero ya no formábamos parte del mundo. […] Y he aquí que, en mitad de nuestro largo cautiverio —por unas pocas semanas y hasta que los centinelas lo echaron fuera— un perro vagabundo entró en nuestras vidas. Se unió a esta turba un día que, bien custodiados, volvíamos a trabajar. Malvivió en cualquier rincón salvaje por los alrededores del campo. Pero nosotros lo llamábamos Bobby, un nombre exótico, como corresponde a un perro al que uno quiere. […] Para él indudablemente éramos hombres (193-194).

Pese a lo entrañable que pueda parecernos el recuerdo de Bobby y pese a que —según el propio Lévinas— "el deseo metafísico tiende hacia lo *totalmente otro*, hacia lo *absolutamente otro*" (*Totalidad y tiempo* 57), el filósofo lituano excluye lo que Jacques Derrida llama *lo radicalmente otro*, es decir, el no-ser humano. Aunque pareciera que Bobby puede reconocer la humanidad en los cuerpos de los prisioneros judíos reducidos a una condición sub-humana, la ética del Otro de Lévinas excluye —tal como lo evidencia Derrida— el reconocimiento en el animal de un Otro en tanto que tal, lo que da cuenta del límite antropocéntrico y humanista de su ética. Se trataría en última instancia de la negación del *rostro* del perro que, sin embargo, reconoció en sus cuerpos enfermos y famélicos la trascendencia que el fascismo intentó negarles. Lo dicho hasta el momento no

puede sino traer a mi memoria la sobrecogedora espera del fiel Argo, quien al advertir y reconocer a Ulises, "coleando dejó las orejas caer, mas no tuvo fuerzas ya para alzarse y llegar a su amo. Este al verlo desvió su mirada, enjugóse una lágrima, hurtando prestamente su *rostro*…" (281).

No pretendo que sea este Bobby quien merezca toda nuestra atención en lo que sigue (a pesar de que volveremos a él posteriormente), más bien quiero detenerme en adelante ante la figura de Bobi, Bobi con 'i': Bobi el niño-perro o Bobi el perro-niño, cuyas patas dan título a la novela de Carlos Droguett. Pienso que este sujeto marginal —dotado de una dimensión alegórica insoslayable— puede iluminarnos el camino hacia la reflexión en torno al sujeto marginal latinoamericano, ese sujeto-otro de rostro velado, sobre todo en lo que respecta a las instancias y dispositivos de violencia bajo los cuales este ha sido sometido a la exclusión. Siguiendo esta línea, la pregunta por el margen adquirirá con Bobi al menos dos sentidos que considero pertinentes de abordar aquí: por un lado, el margen respecto *de sí* o el *sí mismo* como margen y, por otra parte, el margen como segregación ambiental violenta. Es por esta razón que la lectura que propongo a continuación se desplegará bajo la luz de los conceptos *cuerpo*, *alteridad* y *violencia*: conceptos imbricados, presentes el uno en los otros y a la recíproca, que solo en un afán de sistematización estudiaré de manera particular.

2. Cuerpo, marginalidad y el cuerpo-margen

¿Qué soy yo? es la pregunta que Bobi le formula con angustiante insistencia a Carlos, su padre adoptivo y voz de la novela. ¿*Qué* soy yo? se pregunta Bobi: no se trata aquí de *quién* es, es decir, Bobi no manifiesta preocupación por su propia identidad en tanto que individuo, sino que su pregunta está cargada de la desolación de no pertenecer a una comunidad, la desolación de ser un *outsider*[38]. Diré en un principio que Bobi es un niño con patas de perro, un niño abandonado por su familia, humillado en el colegio, perseguido por los aparatos de represión estatal y en un principio olfateado con desconfianza por los perros

[38] "Lovecraft llama *Outsider* a esa cosa o entidad, la Cosa, que llega y desborda por el borde, lineal y sin embargo múltiple, 'rebosante, efervescente, tumultosa, espumeante, que se extiende como una enfermedad infecciosa, a ese horror sin nombre'" (Deleuze y Guattari 250).

a los que clandestinamente intenta liberar de sus cadenas. Zygmunt Bauman en su texto *Modernidad líquida* señala lo siguiente:

> Los marginados son el punto de reunión de riesgos y temores que acompañan el espacio cognitivo. Son el epítome del caos que el espacio social intenta empeñosamente, aunque en vano, sustituir por el orden, y de la poca confiabilidad de las reglas en las que se ha invertido la esperanza de lograr esta sustitución (182).

De pensar a Bobi como marginado hemos de dar cuenta necesariamente de su incertidumbre o resistencia de suyo a ser clasificado, de su otredad signada por el peligro potencial que constituye para el medio social en el que se desenvuelve, me refiero al peligro de desestabilizar o permitir la apertura del entramado de lo clasificable dentro de un orden social. Es así como los espacios de dicho medio —la casa de sus padres, el colegio, la comisaría, la clínica— devienen para Bobi verdaderas *heterotopías de desviación*, concepto que Michel Foucault propone en su texto *Espacios diferentes* para aquellos lugares otros en los que "se sitúa a los individuos cuyo comportamiento se desvía en relación con la media o la norma" (436).

Cabría advertir una precisión a lo que he enunciado hasta el momento: la naturaleza de Bobi no es una naturaleza monstruosa, es tan solo su cuerpo quien recibe dicho estatuto y solo a este se debe el acoso y la marginación definitiva que sufre hacia el final de la novela, cuando —forzado por la persecución— decide desaparecer, conservando del mundo nada más que una flauta. Sobre este punto quiero proponer que la marginalidad de Bobi no se debe exclusivamente al acoso a su cuerpo-otro y al peligro para el medio que representa la incertidumbre del mismo[39], puesto que de ser así caería en la reducción de una dimensión que anteriormente califiqué de insoslayable: el cuerpo de Bobi lleva el margen *en sí*, es

[39] No solo su cuerpo y, por lo tanto, su naturaleza (humana o animal) representan una incertidumbre para el medio social de Bobi, sino que incluso su propia existencia nace bajo el signo de lo incierto. En una angustiante declaración refiriéndose a Bobi, Carlos señala lo siguiente: "Dios sabe que durante el tiempo que pasó a mi lado, que fueron solo unos meses, tan pocos que Cruz Meneses y Bonilla el profesor y el mismo Gándara y hasta Marmentini el boticario dicen que jamás existieron, Bobi lo pasó tranquilo. Pero ellos dicen que jamás existió" (Droguett 73).

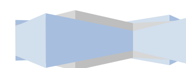
decir, en su propio cuerpo podemos advertir la línea que establece el frágil e inestable límite entre el humano y el animal:

> "…sus piernas eran un par de soberbias piernas de perro, robustas y orgullosas, enhiestas y casi fieras y en la cintura se juntaban de modo tan natural que parecía que él había nacido de una generación muy antigua y refinada, de una maravillosa familia de seres humanos con patas de perro" (Droguett 40).

A este respecto considero sumamente relevantes las reflexiones de Derrida consignadas en su texto *El animal que luego estoy si(gui)endo*, donde no se propone "en absoluto en borrar el límite [entre el humano y el animal] sino en multiplicar sus figuras, complicar, espesar, desalinear, plegar, dividir la línea precisamente haciéndola crecer y multiplicarse" (46). Considerando el marco histórico de la filosofía, Derrida asume el cometido que demanda nuestra era[40]: derribar la idea cartesiana del *ego cogito ergo sum* en tanto que priva al Animal de su ser en tanto tal, dejándolo convertido en mero animal-máquina. En última instancia se propone generar lo que podría leerse —entre otras lecturas que por lo pronto no nos apremian— como una ética del Animal que se oponga a la omisión ontológica de este *radicalmente otro*, omisión que ha persistido en la oposición metafísica animal/humano desde Descartes, pasando por Kant y Heidegger, hasta llegar a Lévinas. Ahora bien, volviendo sobre la cuestión del límite, Derrida propone la pregunta: "¿qué son los bordes de un límite que crece y se multiplica alimentándose de abismo?" (47). La metafísica y el antropocentrismo occidental ha privado de reconocimiento al Animal desde el momento en el que este fue nombrado como tal —es decir, desde el momento en el que el límite fue trazado—, motivo por el cual introduce para remplazar el uso de la expresión 'animal' la noción de *animote*, cuyo uso supone la arbitrariedad con la que el ser humano se ha atribuido el derecho de dotar de nombre a los animales[41], al mismo tiempo que opera para

[40] Demanda epocal que puede sintetizarse en el siguiente fragmento del texto derrideano: "Todo el mundo sabe en qué terroríficos e insufribles cuadros podría una pintura realista convertir la violencia industrial, mecánica, química, hormonal, genética a la que el hombre somete desde dos siglos a la vida animal" (42).

[41] A este respecto, es decir, sobre la imposición humana del nombre, Derrida se refiere a la reflexión de Walter Benjamin en torno al mutismo del animal: "La tristeza, el duelo, la melancolía (Traurigkeit) de la naturaleza o de la animalidad habrían nacido por consiguiente, según Benjamin, de este mutismo, pero también, y por eso mismo, de esta herida sin nombre: haber *recibido el nombre*" (35). Pero el filósofo francés añade inmediatamente una inversión sugerida por Benjamin: "Por el contrario, es la tristeza, el duelo de la

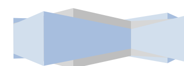


designar la "irreductible multiplicidad viva de mortales" (58) que constituye el Animal. ¿No resulta acaso pertinente esta definición para pensar también al Humano? Quiero que volvamos a Bobi y a su pregunta. ¿Qué es Bobi? No es humano, por cierto, y sin embargo tampoco es *animote*. Responder a esta pregunta acogiendo una de estas alternativas sería pasar por alto la importante reflexión sobre el margen entre lo humano y lo animal que acogemos del filósofo francés.

Pienso que —siguiendo la idea derrideana de la alimentación del límite— el cuerpo de Bobi, cuerpo des-limitado, puede pensarse a la luz de lo que en *Mil Mesetas* Gilles Deleuze y Félix Guattari denominan *devenir-animal*:

> Un devenir no es una correspondencia de relaciones. Pero tampoco es una semejanza, una imitación y, en última instancia, una identificación. [..] El devenir no produce otra cosa que sí mismo. Es una falsa alternativa la que nos hace decir: o bien se imita o bien se es. […] El devenir puede y debe ser calificado como devenir-animal, sin que tenga un término que sería el animal devenido (244).

Dicho de otra manera, el "devenir no tiene otro sujeto que sí mismo" (244) puesto que no halla momento de detención: devenir-animal supone el giro de la identidad hacia la multiplicidad, al mismo tiempo que supone, por lo tanto, la caducidad de las alternativas humano o animal. *¿Qué soy yo?* pregunta Bobi y creo que la suya es una identidad en perpetuo movimiento, su identidad es rizoma: Bobi es devenir. Deleuze y Guattari incorporan dos dimensiones sobre el devenir-animal que pienso necesario consignar aquí. En primer lugar, señalan que "en un devenir-animal, siempre se está ante una manada, una banda, una población, un poblamiento, en resumen, una multiplicidad" (245) y, por otra parte, añaden que "allí donde haya multiplicidad, encontraréis también un individuo excepcional, y con él es con quien habrá que hacer alianza para devenir-animal" (249). El cuerpo de Bobi y el propio Bobi son manada, su cuerpo constituye la alegoría de la que el sujeto al margen puede asirse para representarse y pensar su propia otredad, pero me



naturaleza, la que la vuelve muda y afásica, la que deja sin palabra. […] Ser nombrado, […] verse dar su propio nombre es equivalente quizá a dejarse invadir por la tristeza…" (35-36).

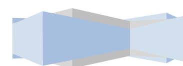
detendré en este punto hacia el final. Del mismo modo, el cuerpo de Bobi es también un *anomal*, término derivado de "an-omalía" que "designa lo desigual, lo rugoso, la asperidad, el máximo de desterritorialización" (249). No se trata del mero sujeto excepcional de la manada, sino que con este término Deleuze y Guattari se refieren a un "fenómeno de borde" o a "la línea envolvente en función de la cual se pueden contar las otras, todas las que constituyen la manada en tal momento (más allá, la multiplicidad cambiaría de naturaleza)" (250). Bobi en tanto que *anomal* sería el límite de su propia multiplicidad, sería el *outsider* respecto de las categorías con que designamos aquello que su propio margen se resiste a designar, margen —según Derrida— que "no se deja trazar, ni objetivar, ni contar como un[o] e indivisible" (47).

3. Alteridad y ética del no-humano

Como hemos visto, es el cuerpo-otro de Bobi —cuerpo signado por la crisis del margen— de quien resulta su marginación. Carlos, cuya voz permite la existencia de Bobi, advierte la magnitud de su otredad y no escatima horrores al expresar el temor que lo inunda:

> …y cuando miraba súbitamente sus piernas el terror me golpeaba el pecho y sentía verdadero pavor cuando lo sentía reír, reírse de mí, olvidado de todo, felizmente olvidado de todo, de su situación, de mi situación, especialmente de su cuerpo, al que no se acostumbraba del todo, al que yo temía comenzara a tomarle horror, verdadero pánico y ese como miedo desprendido, desprendido de las manos y de la boca, ese miedo que se evapora por el pelo y nos deja solos, solos ya con la soledad total, con la muerte trepando fríamente por las piernas (Droguett 24).

Pienso que a lo que Carlos teme no puede ser sino a la negación de este Otro como tal. Es un juicio ya consensuado señalar a Lévinas como un autor irrenunciable a la hora de pensar la alteridad. Su ética del Otro como filosofía primera resulta de tremenda importancia para abordar el problema de la marginación, sobre todo a partir de sus reflexiones en torno a la

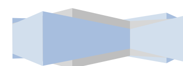


justicia y a la bondad del ser en tanto «ser para el otro». En su ineludible texto *Totalidad e infinito* el filósofo lituano señala:

> La relación con el rostro se produce como bondad. La exterioridad del ser es la moralidad misma. La libertad […] que constituye el yo, mantiene al mismo tiempo la relación con la exterioridad que resiste moralmente toda aproximación y totalización en el ser. Si la libertad se planteara fuera de esta relación, toda relación, en el seno de la multiplicidad, solo operaría el *apresamiento* de un ser por otro o su participación común en la razón en donde ningún ser mira el rostro del otro, sino que todos los seres se niegan (306).

Es precisamente esta negación de la mirada —como la de Ulises a Argo, como la de la sociedad a Bobi— la que Derrida acusa en Lévinas: aun cuando para este último "la verdadera esencia del *hombre* se presenta en su rostro" (295), en su ética del cara-a-cara excluye, como ya lo señalé al inicio, a *lo radicalmente otro*. Para referirme en estos términos podría decirse que existen personajes en la novela que sí pueden dotar de rostro a Bobi, personajes capaces de *ver* a Bobi como un legítimo Otro: uno de ellos es Horacio, el ciego. El motivo de la ceguera creo que ha de leerse y emparentarse con aquella omisión ontológico-ética cartesiana que acusa Derrida y que advierte en la ética de Lévinas. Refiriéndose a Bobby —ese perro alemán confinado por voluntad propia en el campo de concentración donde descubre al ser humano— el filósofo francés señala:

> Este perro alegórico que se convierte en testigo de la dignidad del hombre —no lo ocultamos— es otro sin alteridad, sin *logos*, sin ética, sin poder para universalizar sus máximas. No puede dar testimonio de nosotros más que para nosotros, demasiado otro para ser nuestro hermano o nuestro prójimo, no lo suficientemente otro como para ser lo radicalmente otro cuya desnudez en el rostro nos dicta un «No matarás» (140).



La capacidad del Bobby alemán de "dar testimonio de la dignidad del hombre" (140) es precisamente la ética con la que Derrida aspira que el *animote* sea visto, y pienso que lo

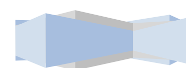
mismo ha de operar para el niño-perro alegórico sobre el que me he referido hasta el momento.

4. Violencia en el margen

En su reciente estudio a propósito de *La ciudad y los perros* de Mario Vargas Llosa, Cristián Montes observa lo siguiente respecto de la dialéctica entre los personajes dominadores y dominados: "la ferocidad y la violencia a la cual [los primeros someten a los segundos], revela, más bien, su propia agresividad y la seducción inagotable que sobre ellos ejerce la posibilidad de ejercer violencia sobre el más débil" (81). A mi juicio, resultaría plenamente acertado llevar esta reflexión a la novela que aquí nos ocupa, más aún por cuanto comparte el motivo del perro y su correspondiente estatuto marginal. Sobre este punto quiero destacar un aspecto acerca del perro al que Montes le presta especial atención citando a Carlos García Gual:

> Para los griegos fue, desde antiguo, el perro el animal impúdico por excelencia, y el calificativo de "perro" evocaba ante todo ese franco impudor animal. Era un insulto apropiado motejar de "perro a quienes, por afán de provecho o en un arrebato pasional, conculcaban las normas de mutuo respeto, el decoro y la decencia (71).

Bobi en tanto que devenir-animal es víctima del rechazo, el escarnio y la violencia por parte de quienes lo rodean —exceptuando a Carlos, al ciego Horacio y al cura Escudero— desde su más tierna infancia. Dentro de la novela se despliega la representación de instituciones de represión y exclusión que ejercen una violencia plenamente legitimada. Desde su entorno familiar, pasando por las humillaciones y agresiones del profesor Bonilla, hasta llegar a la persecución policial y psiquiátrica, la violencia con la que se pretende extirpar a Bobi de su medio social constituye un aspecto de tremenda importancia. Walter Benjamin, en el albor mismo de las organizaciones y manifestaciones obreras de la Alemania de posguerra, propone en su ensayo *Para una crítica de la violencia* que "la violencia como medio es siempre, o bien fundadora de derecho o conservadora de derecho. En caso de no



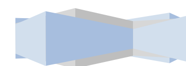
reivindicar alguno de estos dos predicados, renuncia a toda validez" (32). En este sentido, la crítica benjaminiana apunta principalmente a poner en crisis la violencia de la conservación de derecho y sus mecanismos de represión estatales para perpetuarse y oponerse a la insurrección de la fuerza trabajadora. Pienso que el caso de Bobi visto a la luz de lo anterior abre un horizonte de lectura fundamental: el medio social en el que Bobi se desenvuelve en tanto que sinécdoque del Estado constituye en última instancia una maquinaria de represión del Otro legitimada institucionalmente. Tras la fuga del manicomio y el rencuentro con su padre adoptivo, este último le confiesa a Bobi:

> "tu enfermedad, Bobi, […] es que eres distinto y eso es lo que ellos no te perdonan, tienen miedo, miedo de perder su propia seguridad, la seguridad que le dan sus miembros conocidos, sus facciones conocidas y cercanas" (Droguett 248).

Es, por lo tanto, ante el peligro que Bobi constituye de suyo, por el solo hecho de ser, que en la novela se despliega tal represión y crueldad en su contra.

Al igual que Benjamin, Hannah Arendt no elabora una crítica que deslegitime *per se* a la violencia, más bien por el contrario, para esta autora la importancia de pensar la violencia radica en su carácter paradójico en tanto que esta "puede [tanto] destruir al poder" (77) como servir para su perpetuación. Ahora bien, Arendt es clara al establecer que "la violencia puede ser justificable pero nunca será legítima" (71-72), lo que da cuenta en última instancia de su indubitable ligazón con la crítica benjaminiana al advertir el peligro que habita en la reproducción del poder mediante mecanismos de represión amparados por la ley. En este sentido, la filósofa alemana señala lo siguiente:

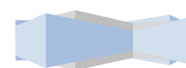
> La casi instintiva hostilidad de los muchos hacia el uno ha sido siempre, desde Platón a Nietzsche, atribuida al resentimiento, a la envidia de los débiles respecto del fuerte, pero esta interpretación psicológica yerra. Corresponde a la naturaleza de grupo y constituye su poder para hacer frente a la independencia, propiedad de la potencia individual (61).



Según el curso que ha tomado lo expuesto hasta ahora, de seguir este planteamiento habría que tildar de “antinatural” el comportamiento de los personajes que aprecian la dignidad de Bobi, lo que me parece del todo impreciso. Así como Derrida sostiene que las nominaciones hombre y animal han de ser despojadas del carácter homogéneo y continuo con las que el orden metafísico las ha bañado, pienso que la relación de los personajes con Bobi se resiste a las categorías que remitan a una estabilidad de lo natural o a una naturaleza estable, delimitada.

5. Conclusiones

A modo de conclusión y sin pretender anclar a la novela a un eje de sentido, quisiera insistir en la dimensión alegórica de Bobi y de su cuerpo, quiero insistir en la gravedad e importancia política del patas de perro para pensar al Otro en el marco del sujeto-otro latinoamericano. Como plantea Benjamin en *El origen del «Trauerspiel» alemán*, “las alegorías son en el reino de los pensamientos lo que las ruinas en el reino de las cosas” (180). Las alegorías, siguiendo al filósofo alemán, son cadenas significantes dinámicas e incesantes que en tanto ruinas dan cuenta de la imposibilidad del melancólico de aprehender la totalidad y en última instancia el significado, puesto que este constituye una clausura del sentido, el cese del movimiento. La alegoría sería por tanto la resistencia de suyo a la pretensión de totalizar, es decir, de imponer un límite: imposición e impostura que encuentran su caducidad, como ya se ha visto, en el cuerpo de Bobi. En este sentido, el concepto devenir-animal de Deleuze y Guattari —en el escenario de la ética derrideana que esbocé aquí— nos permite designar referencialmente al sujeto-otro latinoamericano de tal guisa que devenga capaz de asumir la multiplicidad del rostro del Otro. ¿Acaso no son patas de perro las que los regímenes mal llamados democráticos ven en los homosexuales, en los extranjeros, en las mujeres, en los pueblos indígenas e incluso en los animales? El patas de perro, el radical y múltiple Otro, admite una lectura en tanto alegoría de la violencia que creo imprescindible actualizar con el objeto de derribar el margen —margen que puede relacionarse con la profilaxis como peste y negación del devenir, según Baudrillard— derribar el margen y conceder así a Ulises y a Argo el encuentro de miradas que les fue vedado.



Bibliografía

Arendt, Hannah. *Sobre la violencia*. Trad. Guillermo Solana. Madrid: Alianza, 2010. Impreso.

Bauman, Zygmunt. *Modernidad líquida*. Trad. Bertha Ruiz. Madrid: Siglo XXI, 2009. Impreso.

Benjamin, Walter. *El origen del «Trauerspiel» alemán*. Trad. Alfredo Brotons. Madrid: Abada Editores, 2012. Impreso.

Benjamin, Walter. *Para una crítica de la violencia*. Trad. Roberto Blatt. Madrid: Taurus, 1998. Impreso.

Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Trad. José Vázquez. Valencia: Pre-textos, 2002. Impreso.

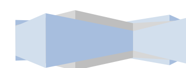
Derrida, Jacques. *El animal que luego estoy si(gui)endo*. Trad. Cristina de Peretti y Cristina Rodríguez. Madrid: Trotta, 2008. Impreso.

Droguett, Carlos. *Patas de Perro.* Santiago: Pehuén, 2004. Impreso.

Foucault, Michel. "Espacios diferentes" en *Estética, ética y hermeneútica*. Trad. Ángel Gabilondo. Barcelona: Paidós, 1999. Impreso.

Homero. *Odisea*. Trad. José Manuel Pabón. Madrid: Gredos, 2006. Impreso.

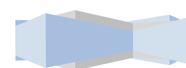
Hopenhayn, Martín. "La profilaxis como peste (En torno al texto 'Sobrevivencia e inmortalidad' de Jean Baudrillard)". *Estudios Públicos*. 51 (1993). Impreso.



Lévinas, Emmanuel. "El nombre de un animal o el derecho natural". *Difícil libertad: ensayos sobre el judaísmo*. Trad. Juan Haidar. Madrid: Caparrós Editores, 2004. 191-194. Impreso.

Lévinas, Emmanuel. *Totalidad e infinito. Ensayo sobre la exterioridad*. Trad. Daniel E. Guillot. Salamanca: Ediciones Sígueme, 2002. Impreso.

Montes, Cristián. "El imaginario perruno en *La ciudad y los perros* de Mario Vargas Llosa". *Revista Chilena de Literatura*. 80 (2011): 65-86. Impreso.



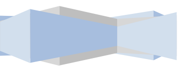
Escenificación de la violencia a través del juego
en *Telarañas* de Pavlovsky

Carla Cortez Cid
Universidad de Santiago de Chile

Telarañas es una obra que fue estrenada durante el periodo de la dictadura argentina, y que a diferencia de otras obras del mismo autor, tales como *el Señor Galíndez*, *Voces*, entre otras, opta por retratar las relación violenta que vive de manera cotidiana una familia constituida por padre, madre e hijo. A partir de ello, surgen ciertas interrogantes básicas como, ¿por qué escenificar la violencia de una familia a través de estaciones de juegos reiterados?, ¿qué significaciones pueden encontrarse tras un texto lleno de acotaciones que presenta la violencia privada de una familia, que se agrede a través del juego, mientras en el contexto interno de la obra y del escritor – en aquellos años- se ejercía brutalmente una violencia pública y de Estado? En 1975 Pavlovsky escribe su obra *Telarañas*, que se estrena en 1977 bajo la dirección de Alberto Ure. La obra retrata la violencia en la relación familiar de un grupo constituido por un padre, una madre y un hijo. Una familia de clase media venida a menos que muestra a través de sus relaciones, las concepciones fascistas que se encuentran tras las relaciones familiares. En la que el maltrato, el juego, y la humillación producen que el hijo sea constantemente maltratado física y psicológicamente por su padres, que su madre abuse de él, y que los padres se maltraten verbalmente entre ellos de manera reiterada, todo dentro de un clima de naturalización de cada violencia, que finalmente le devuelve al espectador la obligación del juicio ético frente a lo que ve, puesto que los personajes de la obra no actúan bajo el precepto de la maldad, sino solo bajo sus formas cotidianas de relacionarse, amarse y finalmente darse muerte.

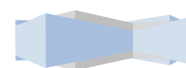
1. El juego

Los personajes principales de la obra son “Padre”, “Madre” y “Pibe”, ninguno de los tres tiene un nombre ni es nombrado por otro de los personajes. En esta familia, el padre ha jubilado por adelantado para dedicarse a jugar ficticiamente a la ruleta y hacerse rico, y la



madre se dedica de manera absoluta al cuidado de la casa y del hijo. Se trata de una familia en que la convencionalidad en el ejercicio de roles es extremada. De este modo, el hecho de que los personajes se llamen “Padre” y “Madre” no hace más que reafirmar la importancia del núcleo familiar como estructura, en vez de identificar cada una de las historias y acciones a seres particulares. Sin embargo, el hijo, se llama en la obra “Pibe”, es decir, niño. Es el único del grupo familiar, que no es denominado por su rol familiar, sino en su calidad de infante, de carente de capacidad de decidir y de decir “yo”.

Johan Huizinga, en su libro *Homo ludens,* plantea que el juego, en su aspecto formal, es una acción libre ejecutada "como si" y sentida como situada fuera de la vida corriente, pero que, puede absorber por completo al jugador (26). Para Huizinga en el juego se presenta una paradoja o dualidad basada en el sentido/ irracional. Puesto que el juego, es más que un fenómeno fisiológico o una reacción psíquica condicionada, pues sería "una función llena de sentido" (12). Para cada jugador, su juego significa algo, y esto va más allá de un aspecto racional o práctico: "Nosotros jugamos y sabemos que jugamos; somos, por tanto, algo más que meros seres de razón, puesto que el juego es irracional." (14-15). El juego, se aparta de la "vida corriente" puesto que está fuera del campo de las necesidades prácticas de los humanos. Se juega solo por la satisfacción que produce la práctica misma del juego. Respecto del espacio del juego, Huizinga hace notar que el campo de juego es un espacio "marcado de antemano" (22) y es un espacio sagrado, tal como lo son los espacios de celebración y del rito que interrumpen el tiempo cotidiano para instaurar el tiempo de lo divino. Tanto para Huizinga como para Caillois, el juego es libre y no puede ser obligado, pues perdería su naturaleza. Este último, plantea que es propio del juego, desarrollarse en un tiempo y espacios precisos que son determinados con anticipación. Es en este tiempo-espacio que se establecen ciertas reglas del juego, que suspenden otras leyes, instaurando de manera momentánea un nuevo código bajo el cual regirse. Otra característica fundamental del juego es su carácter de improbabilidad, es decir, no es factible saber cómo terminará un juego, así mismo, el juego es considerado como ficticio, pues lo que sucede en él, no tiene asidero en la vida real o cotidiana.

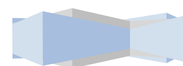


Retomando algunos de estos planteamientos, para reflexionar en torno al aspecto lúdico de la obra de arte, Gadamer plantea en *Actualidad de lo bello*, que no es posible pensar en la cultura humana, omitiendo el componente lúdico que tiene esta. Explica, que un rasgo fundamental del juego es la repetición y el vaivén, en que lo importante no es llegar a una meta (66), sino "el movimiento en cuanto movimiento, que indica, por así decirlo, un fenómeno de exceso de la autorrepresentación del ser viviente" (67). Así, el autor plantea que la repetición del juego –por el juego- sitúa al jugador frente a su propia mismidad e identidad, pues al jugar con otro, y comunicarse dentro ciertos parámetros propios del juego, cada jugador queda como un espectador frente a sí mismo. Es más, Gadamer explica incluso que, "el espectador es claramente algo más que un observador que contempla lo que ocurre ante él; en tanto que *participa* en el juego, es parte de él (69).

2. Formas de juego y liberación del inconsciente

La familia de la obra se encuentra jugando constantemente. Las formas de juego que se presentan en la obra son de tres tipos según Roger Caillois, *alea, mimicry e ilinx (*43-58). El "PADRE" está obsesionado con el juego de la ruleta, que corresponde a un juego de azar, *alea*, sin embargo, su obsesión por ganar, se expresa no solo en la repetición casi obligatoria de jugar a la ruleta, sino más bien en su seguridad, de que puede controlar la improbabilidad propia de este tipo de juegos, es decir, se la pasa estudiando de un libro de probabilidades, para asegurarse en triunfo frente al azar, así por fin, saber dónde caerá la bolita. Este juego, es propio del padre, quien dice jugar por placer (Pavlovsky 133), puesto que la madre, solo puede participar de él, robando el juego del marido cuando este se distrae, o acaparándolo cuando el "PADRE" y el "PIBE" van al estadio a apoyar a su equipo de fútbol: (*la MADRE se queda sola. Va al ropero y se pone el saco de croupier. Saca una ruleta, el paño y juega. Apagón*)". (147)

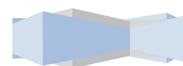
En este juego, la función del hijo, es la de croupier, para lo que viste acorde a la ocasión, sacando del ropero de la casa, un traje de croupier, que le permite adoptar el personaje fielmente y tener voz, actuando siempre, automáticamente a la hora de girar la ruleta, de revolver cartas o tirar la bolita. El hecho de que el "PIBE" deba vestirse para entrar en la



ficción de la ruleta, nos permite decir que el juego entra en una lógica de mimicry, es decir de imitación y puesta en escena de una realidad alternativa a la real. El juego de la ruleta, solo transforma al hijo, quien se inviste de una autoridad y capacidad de actuar que el traje de croupier le otorga: "PIBE: (Ágilmente, manejando las fichas con el rastrillo): 2 de 500 y 10 de 100. (El padre toma las fichas. Abre el libro y juega). ¡No va más! (El PADRE intenta jugar, pero el PIBE con el rastrillo lo detiene). ¡No va más! (Pausa). ¡Colorado el 36!" Es el único juego en el que el hijo se cambia de vestir, sin embargo el juego se repite tantas veces, que gran parte de la cotidianeidad del "PIBE" se desarrolla frente al espejo del ropero, donde se viste, desviste y observa constantemente. También la madre tiene su propio juego de imitación, que consiste en que se viste de prostituta y actúa como tal, siempre hostigando al hijo sexualmente, y forzándolo a tener relaciones con ella. La primera vez que esta situación se presenta en la obra, es luego de que el "Padre" gana el juego de la ruleta, y ambos adultos fantasean con su éxito económico despotricando en contra de las revoluciones y los vecinos. Tras el éxito, el padre comienza a ordenar las piezas del juego, y el hijo a desvestirse. Entonces la madre "se acerca al ropero y comienza a vestirse de prostituta. . . La "prostituta arrastra al Pibe a las cama y comienza a seducirlo" (124).

Finalmente, también el ilinx, como forma de juego se hace presente, está la escena "Ico", en que la "MADRE" sube al hijo a espaldas del "PADRE" y le entrega un fusta para que jueguen al caballo, así el niño, azota al padre, y el padre galopa cada vez más rápido, vertiginosamente, aumentado la emoción mientras es golpeado por el hijo. Sin embargo, el juego "del negro", es aquel que constituye que por sobre todos, una tortura, y que consiste en que los padres amarran al hijo en una silla, lo enmascaran "de negro" y le lanzan pelotas de madera a la cara. Liberando el racismo del inconsciente, y escenificándolo, en un juego que justifica que alguien merezca dicho trato por ser "negro": "El PADRE corre y extrae de una valija una careta de metal de un negro. La coloca en la cara del PIBE, que en ese momento grita desconsoladamente" (139).

Todos estos juegos, que efectivamente se desarrollan en un espacio y tiempo determinados, que se identifica con la casa y ciertos momentos del cotidiano, funcionan también con sus

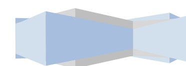


reglas y se justifican a sí mismos en un movimiento de autorrepresentación del inconsciente de cada personajes que juega, particularmente el PADRE y la MADRE, así mismo, de trata de juegos en que no importa ganar ni perder, sino solo jugar y representar. Sin embargo, no podemos decir que estos juegos cumplan a cabalidad con la característica de la participación libre, sino más bien, en el caso del hijo, de una participación obligada y automatizada. Aunque en estricto rigor, y según lo plantea Gadamer, está jugando de igual modo.

3. Escenificación de la violencia

Es evidente, en esta obra que la violencia no es solo verbal. ¿Pero por qué hablamos de escenificación de la violencia? No se trata solo de referirse a una obra de teatro cuyo contenido discursivo sea el de la violencia, sino cuya forma de expresión tanto en el texto como en la puesta en escena, se sustenta en la importancia de escenificar la praxis de la violencia física y simbólica, a través de los comportamientos habituales y cotidianos que los personajes pueden por sobre todo, transmitir al espectador, a través de sus gestos y movimientos. Es este nivel de conciencia sobre, lo que Pavlovsky llama la "ética del cuerpo", lo que nos entrega un guión dramático cargado de acotaciones específicas sobre el comportamiento físico que los actores/roles deben llevar a cabo. Dichas acotaciones no son meras orientaciones para una puesta en escena, sino la encarnación de los modos consientes e inconscientes de actuar de cada personaje. En esta obra, es fundamental para saber a quiénes nos enfrentamos, o qué subjetividades se han puesto en escena a través del juego y la violencia, observar las descripciones de los comportamientos y acciones que cada personaje lleva a cabo. Sin estas acotaciones, la escenificación de dichas violencias, estaría supeditadas por la violencia verbal o física, de modo que se construiría otra ética de los personajes y la obra.

> MADRE (*Aplaude*): ¡Bravo! ¡Más ligero! ¡Más ligero! (*se oyen los lamentos del PADRE ante los azotes del PIBE. El "caballo" se detiene. El PIBE sigue azotando y el "caballo" continúa"*). ¡Ico, ico! (*El "caballo" se detiene y recibe nuevamente rebencazos)* . . . *¡Muy bien! ¡un día te vamos a*



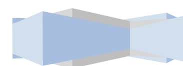
llevar a Palermo a andar en ico con uno de verdad! (Los saca al PIBE por un costado lateral. Queda el PADRE lastimado y extenuado en el medio del escenario. Se va incorporando lentamente. Está todo desalineado. Mira el aparato de hacer globos. Se arrodilla en el suelo y hace globos). (Pavlovsky 122)

Tal vez, el juicio moral ante las acciones de cada uno de ellos, sería más fácil e incluso instada por la representación de cada uno. Pero es la especificidad, de la experiencia corporal que cada personaje debe vivir sobre el escenario, la que nos enfrenta a observar y participar de violencias que está absolutamente sustentadas en la conformación de cada personaje. Es decir, cada rol que el actor realiza, es creíble y coherente con el mundo valórico que su discurso verbal y físico expresa en escena. Dicho de otro modo, se presenta un universo simbólico compatible con cada juego y violencia. Esto último se expresa claramente en la mitad de la escena "Invasión", "*Se van intercambiando pelucas, blusas y collares de todo tipo. Están "copados" por la experiencia. El clima onírico está dado por el juego fantástico de PEPE y BETO, el amamantamiento, y la ruleta"*. (133).

En esta obra se construye una "narrativa corporal", pues como dice el mismo dramaturgo: "Una cosa es decir 'no' con la palabra y otra (…) construir un 'no' con movimientos corporales y gestuales. Un 'no' inscripto en todo el cuerpo" (Pavlovsky, 53). La violencia que se escenifica a partir del juego es eso, una inscripción de la violencia en el cuerpo, en la que se revelan todas aquellas violencias cotidianas.

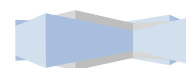
4. El espejo, la búsqueda del "yo".

El hijo, se observa constantemente en el espejo, cada vez que se viste o desviste, permanece algún rato observando su reflejo, jugando con él. Esta actitud, puede confrontarse con lo planteado por Lacan sobre el estadio del espejo, que representa una fase del desarrollo psicológico de los niños, en que se encuentran por primera vez consigo mismos, es decir, que son capaces de percibirse como un ser distinto de la madre, a través de su reflejo, lo que iniciaría la conciencia psíquica del yo. Esta lectura nos parece interesante si se



considera que esta etapa del desarrollo infantil, está comprendida entre los seis y dieciocho meses del niño, y el "Pibe" de la obra, ya ha cumplido diecisiete años. Se trata de un joven que aún come solo papilla, que no habla, que es amamantado por su madre y que hace sus deposiciones en una pelela. Todas estas acciones, propias de un bebé, hacen al "Pibe" dependiente de la madre, quien se considera a sí misma, una muy buena madre por atender de manera sobreprotectora a su hijo. La infantilización constante del "Pibe", tiene su correlato en el hecho de que este aun no habla –salvo en el juego de la ruleta y en la "Escena fascista" del inicio de la obra", en que realmente lee un papel con palabras del padre-. Si se entiende, que sujeto es quien dice "yo" para dejar de ser objeto del discurso de otros, es relevante considerar que el "Pibe", no dice "yo", ni tiene la posibilidad de terminar de concebirse a sí mismo como un ser independiente de su madre y su padre. Sobre todo, porque él, juega siempre, el juego de otros, instado por otros, pero nunca con sus propias reglas ni su propio espacio/tiempo lúdico. Además, el proceso del "PIBE" de hacerse consiente del su "yo", se ve castrado y violentado por las actitudes y palizas del padre, quien atribuye al chico ser un "maricón" por observarse tanto en el espejo. Lo que le vale un disciplinamiento, para que se "haga hombre": "ibas a ver cómo no te mirabas más! ¡Te iba a quedar el espejito del baño para mirarte! ¡Me salió un hijo maricón!... ¡Un nene de mamá me salió!..." (126).

El muchacho es por tanto, el objeto de la violencia de los juegos de sus padres, pero también un jugador, que se ha modelado a través de la dominación de sus padres. Es decir, que por un lado sabemos que el espejo del ropero, es la puerta al juego para varios de los personajes de la obra, y es también la puerta al juego imitativo, en que el "Pibe" comienza a *ser* a través de otros personajes, pues cuando no participa de algún juego ni se observa en el espejo, permanece en un estado vegetativo. Al parecer, el espejo, inicia el juego y a través de este aparece el inconsciente en su esplendor. Todo aquello, que cada uno oculta se sí mismo. Si el espejo despierta el juego, es en el juego que el inconsciente cargado de violencias se hace presente, pues el abuso está presente en cada juego. La violencia más profunda que se evidencia en el trascurso de la obra, es la simbólica. Puesto que todos expresan su juego, menos el "PIBE", imposibilitado del habla, su reflejo, no es más que un lejano destello de sí mismo, irreconocible para él y desconocido para sus padres, que



constantemente lo tratan como un bebé. Con la teoría de Foucault, sabemos que el poder es algo que no solo subyuga a las personas, sino que también las atraviesa y modela. Pues el poder sujeta, y esa sujeción subjetiva a las personas. Una persona que no dice "yo", no existe en el campo simbólico, pero no quiere decir que no esté dotada de subjetividad. Es decir, las personas son dominadas, y también producidas por el poder (Butler 12). El hijo, no solo es víctima de sus padres, ha sido producido a través de la escenificación de la violencia, que los juegos de la familia permiten. Para Foucault, la subjetivación, parte del cuerpo. Por lo que el juego y adiestramiento del "PIBE" en dichos juegos explican que se conciba a sí mismo en tanto, participante de esos juegos que le tienen preso (95). Sin embargo, es importante recordar que el hijo no está completamente a gusto en cada juego. De hecho, en el último de ellos llamado "el negro", el muchacho se resiste a participar. Lo mismo ocurre en la penúltima escena, llamada "El paquete", en que los padres le obsequian una soga para ahorcarlo. En este sentido, Judith Butler plantea en *Mecanismos psíquicos del poder* que más allá de la normalización y la subjetivación a través de las distintas formas de manifestación del poder y la violencia, existe la resistencia psíquica (100). Por lo tanto, en el "PIBE", el espejo despierta el inconsciente, tal como en los demás personajes, con la diferencia de que en su caso, su inconsciente lo llama a resistirse frente al juego y obligaciones con sus padres.

5. Telarañas, a modo de conclusión

Los únicos personajes que tienen nombre en la obra son "PEPE" y "BETO", ambos hombres, invaden la casa mientras la familia está almorzando. Golpean la puerta fuertemente y con insistencia, pero como es hábito en la familia, no oyen ni atienden. Por lo que estos hombres entran forzando la puerta y portando ametralladoras. Ambos están ahí, buscando información, creyendo que el PIBE conoce el nombre de personas involucradas en algún asunto. Mientras uno revisa y desarma violentamente la casa, el otro se dedica a golpear al muchacho, hasta que el propio PADRE, comienza a hacerlo, de manera naturalizada, como siempre. Comenzamos a respondernos algunas cosas, ¿por qué la violencia privada?, porque como bien señala Pavlovsky (Cit. en Dubatti 55) "La gran mayoría que votó Hitler, fue la misma que permitió los grandes crímenes. . . La gran masa

gris cuyo eje fue la complicidad civil". De este modo, Pavlovsky justifica haber retratado las prácticas de violencia en una familia. Puesto que si bien, existía una institución de la tortura y el asesinato, son más bien los valores de vida, violencia y muerte de cada persona los que legitiman y hacen posible que la tortura y la represión, se vuelvan un trabajo diario, por ejemplo. El hijo, joven de diecisiete años, se encuentra castrado e imposibilitado de erigirse como un sujeto político. Si bien psíquicamente busca resistirse a la escenificación de la violencia a través de ciertos juegos, se vuelve más bien una metáfora, de aquella juventud que castrada por la dictadura, se convirtió en una generación X de cada país en situaciones políticas similares. De este modo, son los propios padres del muchacho, quienes lo ahorcan, convencidos de que se trata de un juego. Es el único juego en el que el muchacho no participa realmente, y termina finalmente muerto. Azotando su cuerpo contra el espejo, este estalla, en mil pedazos, dibujando una telaraña: *"El cuerpo del PIBE se bambolea por todo el cuarto. Se oyen ge*midos y convulsiones. En uno de los vaivenes rompe el espejo, que queda en forma de telarañas)" (151). Las telarañas del inconsciente de los jugadores, del yo del muchacho, y de la violencia que poco a poco se agiganta y captura a su paso subjetividades y las vidas, en dictadura. Pero que también captura al público espectador, que bien horrorizado u extasiado frente a la escenificación de la violencia puesta en juego por los personajes, está también participando y jugando, tal como plantea Gadamer.

Bibliografía

Bourdieu, Pierre y Jean-Claude Passeron. "Fundamentos de una teoría de la violencia simbólica". En Bourdieu, Pierre y Passeron, Jean-Claude. *La Reproducción. Elementos para una teoría del sistema de enseñanza,* Libro 1, Editorial Popular, España, 2001.

Butler, Judith: *Mecanismos psíquicos de poder: Teorías sobre la sujeción*. Trad. Jacqueline Cruz. Madrid, Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S.A), 2001. Impreso.

Caillois, Roger. *Los juegos y los hombres*. México. Fondo de cultura económica, 1986. Impreso.

Daza, Gisela y Zuleta Mónica. “El adiestramiento de los cuerpos”, en *Maquinaciones sutiles de la violencia*. Bogotá, Siglo del Hombre Editores, 2000. Impreso.

Dubatti, Jorge. “El expediente Pavlovsky”. Paso de gato. Jul-Ag-Sept. 2010: 53-54. Impreso.

Gadamer, Hans-Georg. *La actualidad de lo bello.* Trad. Antonio Gómez Ramos. Argentina, Ed. Paidós, Segunda reimpresión 2005.

Holzaphel, Cristobal. “Juego, vértigo y destino según Baudrillard”. Cristobal Holzaphel. Consultado el 16 de Junio del 2012. http://www.cristobalholzapfel.cl/

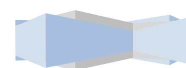
Huizinga, Johan. *Homo Ludens: el juego y la cultura.* Trad. Eugenio Imaz. México, Fondo de Cultura económica, 1943. Impreso.

Jeftanovic, Andrea. “Violencia, mercado e infancia en *La cruzada de los niños de la calle”*. Grifo. Dic 2011: 16-20. Impreso.

Jeftanovic, Andrea. “Gemelos de La Troppa: El juego infantil como estrategia de sobrevivencia”. Andrea Jeftanovic. 13 de Abril del 2008. Consultado el 28 de Junio de 2012. http://www.andreajeftanovic.cl

Pavlovsky, Eduardo. “Telarañas”. *Teatro completo II*. Ed. Jorge Dubatti. Buenos Aires, Ed. Atuel. 2da reimpresión 2008. Impreso.

Pavlovsky, Eduardo. “La estética del represor”. Paso de gato. Jul-Ag-Sept. 2010: 53-54. Impreso.



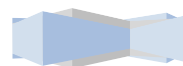
Destrucción, transgresión y omisión: una manera de construir una realidad histórica en *La carne* de Virgilio Piñera

Claudia Espinoza Sandoval
Pontificia Universidad Católica de Chile

"El acto de la comida tiene que ver con la muerte… acechando en el trasfondo de cualquier acto de comer, se puede descubrir que lo que se destruye o consume pierde su propia identidad" (Korsmeyer 253). La destrucción de la identidad que se genera en el acto de comida es una de las constantes dentro de *La Carne*, un breve relato publicado por Virgilio Piñera en 1964.

Una de las primeras preguntas que surgen al leer el relato de Piñera es saber quién habla, quién enuncia y de qué manera se posiciona este sujeto dentro de la narración. En este caso, el narrador no tiene conciencia que está narrando, pues la narración comienza sin anunciarse. Esto, según Genette y los grados de conciencia de la enunciación del narrador, se denominaría como un narrador extradiegetico. De acuerdo con esto, el narrador no se asume como personaje; no obstante, conoce los sucesos, pero se censura así mismo al decir saber aquello que no dice: "Sucedió con gran sencillez, sin afectación. Por motivos que no son del caso exponer, la población sufría de falta de carne. Todo el mundo se alarmó y se hicieron comentarios más o menos amargos y hasta se esbozaron ciertos propósitos de venganza" (Piñera 57). El narrador selecciona qué decir y lo que no: "Por motivos que no son del caso exponer", se simula una autocensura que recorre todo el primer párrafo del cuento. Es decir, en el primer párrafo, se divagan las razones de la totalidad del texto, pero se suprime a nivel de enunciación.

Asimismo, y según los planteamientos de Klein, "narrar sería representar lo que no está bajo la percepción del narrador... Dicha representación implicaría de este modo una reconstrucción del pasado -como objeto ausente- por parte de la memoria" (18). Se podría afirmar, entonces, que el narrador, por medio de esta re-presentación, actualiza un recuerdo que censura por medio de la enunciación, este juego de ocultación y revelación, según

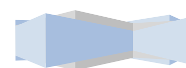


Klein, es propio de la ficcionalidad. La idea de ficcionalidad presupone una duplicidad de mundos que nunca se oponen: “uno [de esos mundos] siempre es real- que el texto capta y trasgrede- el otro, la alteridad” (Klein 20). De esto se puede afirmar que el mundo real, según esta lectura, corresponde al mundo del autor que se trasgrede por medio de la creación de otro mundo que contiene rasgos de la personalidad del autor.

La realidad que se trasgrede en el texto por medio de la ficción le permite al narrador reinventarse. Esto es, el narrador que antes se anunciaba como extradiegetico, es decir, sin ningún grado de conciencia de la narración, ahora encuentra su asiento en la imperiosa necesidad de saber quién es, en la necesidad de responder “quién soy”. El sujeto de la enunciación encuentra la reinvención de su subjetividad en la destrucción del habla: “la enunciación es un acontecimiento del lenguaje que refiere no a lo dicho, sino a lo decible que queda no dicho en ello” (Agamben 145). Todo lo no dicho es lo importante en la reinvención del sujeto, pues es en ese acontecimiento del lenguaje donde se distinguen los traumas o problemáticas del sujeto que le permiten saber quién es y qué es lo que le aproblema, existe una laguna discursiva.

Asimismo, por medio de lo que no se dice se puede establecer una posición del sujeto y, a la vez, la situación de la enunciación. ¿Cuáles son las marcas que dan cuenta de la situación de enunciación? Para responder la pregunta anterior, se tiene que poner atención en la existencia de subjetividades, ya sea del narrador como de los personajes. En este sentido, y después de todo lo que se ha dicho, el narrador carece de una subjetividad, pues desde un principio no se enuncia como un “yo” y se autocensura constantemente. La censura también corre para los personajes, pues ninguno de ellos posee subjetividad, no existe un diálogo directo, el narrador jamás les da voz para que puedan expresarse. De esta forma, el narrador es tan autoritario como la sociedad que critica.

Esta ausencia de subjetividad tanto del narrador, como de los personajes, permite atribuirles el concepto de subalteridad del cual habla Spivak. La subalteridad de los personajes recae no tan solo en la incapacidad de hablar que tienen dentro del relato, sino que en las acciones que dan lugar a su posición dentro de él. La cultura que se describe en el relato ha

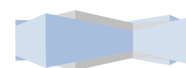


permitido reprimir el dolor de los personajes, pues a lo largo de toda la narración no existen indicios de dolor al momento de los cortes de la su propia carne. De esta forma, se expresa en el cuerpo lo que no se puede decir. Entonces, existe una suerte de doble subalterización, pues la cultura los subalteriza y el narrador, al no darle un lugar de habla, los vuelve a subordinar.

De esta manera, el narrador relata una comunidad sometida a un orden simbólico, pues comienzan a comer su propia carne por una motivación social. Este orden simbólico tiene que ver también con la sociedad jerarquizada que describe el narrador representado en la figura del alcalde, en la manifestación de lo que no se puede decir simbolizado en el cuerpo, el "desplazamiento" del dolor físico, entre otros. Esta subordinación demuestra que la comunidad trasciende el sujeto, y que puede ser distinguido tan solo con verificar, como ya se decía, que el narrador no le da voz a nadie.

La sociedad jerarquizada también puede verse en lo siguiente: "Y algunas, no todas, no hablaban ya, pues habían engullido su lengua, que dicho sea de paso, es un manjar de monarcas" (Piñera 57). La lengua es un órgano que desempeña importantes funciones como la masticación, el lenguaje, la deglución, entre otras. El narrador, al afirmar que quienes habían engullido su lengua, quiere decir que también se habían comido su propio lenguaje, su voz. Esto, como se verá más adelante, quiere reflejar que todos los ciudadanos con el hecho de comerse a sí mismos estaban perdiendo sus roles sociales. En este caso, que en la lengua sea un manjar de monarcas remite a la idea que solo quien tiene el poder puede hablar y, a la vez, podría remitir a que el monarca estaba perdiendo su voz mientras la sociedad de destruía a sí misma.

Continuando con la idea de la comunidad subordinada, los actos que realizan debido a esa subalteridad demuestran una cultura de la destrucción. La pérdida de la identidad de la comunidad subordinada por medio de la construcción de una cultura de destrucción se representa en la ausencia de subjetividad y en la presencia de perversión por parte de los personajes. Anteriormente ya se explicaba en parte la ausencia de subjetividad por parte del



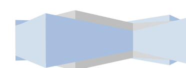
narrador y los personajes. La pérdida de identidad de estos personajes subordinados tiene que ver también con el cese de la herencia y de la sociedad:

> Una mañana, la señora Orfilia, al preguntar a su hijo… donde había guardado no se qué cosa, no obtuvo respuesta alguna. Y no valieron suplicas ni amenazas. Llamado el perito en desaparecidos solo pudo dar con un montón de excrementos en el sitio donde la señora Orfilia juraba y perjuraba que su amado hijo se encontraba (57).

De lo anterior, lo importante es la relación madre/hijo y la palabra "excremento". En primer lugar, en el proceso de lo que significa comer, siempre queda algo que nos nutre que queda en el cuerpo y otro que se desecha y se convierte en excremento. En este caso, al afirmar que el hijo de la señora Orfilia, a quien ni siquiera le atribuyen un nombre, queda completamente como un montón de excremento, quiere decir que el hecho de haberse comido así mismo para cumplir una repetición de patrones impuesto por el orden simbólico, destruye la sociedad. La cultura, en vez de ser una prolongación de la humanidad, se convierte en una cultura de la decadencia. Asimismo sucede con que sea una madre la que busca a su hijo, pues es la mujer quien tiene la capacidad de procrear y el hombre quien continúa la línea de la sucesión familiar, situación que en este caso se destruye.

Dentro de esta repetición de patrones que significa comer el propio cuerpo se distingue, tal como plantea Korsmeyer respecto al gusto, una atención hacia afuera y haciendo adentro, "permitiendo al sujeto un conocimiento del mundo además del conocimiento de su propio cuerpo" (252). El afuera del acto de comer está representado por la convención social que se genera al comer la carne de sí mismo, y adentro se identifica en el hecho de verse a sí mismos como comida. Esta comida se constituye como fundadora de una comunidad y demuestra lo que logra y lo que hace posible: la muerte.

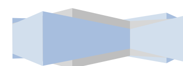
Según Korsmeyer, "El acto de la comida tiene que ver con la muerte, tanto la destrucción de lo que comemos como los placeres fugaces que presagian la muerte de la comida en



última instancia. Acechando en el trasfondo de cualquier acto de comer se puede descubrir que lo que se destruye o consume pierde su propia identidad" (255). Los personajes del relato desde antes carecían de identidad por el hecho de no tener voz (dialogo directo) y por aceptar que la cultura les haya permitido tener que hablar por medio de la trasgresión de su propio cuerpo como símbolo de su pronta destrucción. En este sentido, y según lo que dice Klein, existe una contradicción, pues al decir que cualquier acto de comer quiere decir que uno de los sujetos gana identidad y otro lo pierde, en el relato al ganar identidad al comerse a sí mismo, también la pierde automáticamente, sobre todo si el fin último es convertirse en excremento.

Otra característica que se resalta en el texto y que tiene que ver con esta cultura de la destrucción tiene que ver con el proceso de lo crudo a lo cocido que se genera al momento de cocinar la propia carne. Según Strauss, el paso de lo crudo a lo cocido significa el surgimiento de la cultura y también la aceptación de la misma. De la misma forma, plantea que la alimentación de la sociedad es el lenguaje que la sustenta y por medio de él se puede "descubrir en qué sentido la cocina de una sociedad constituye un lenguaje en el cual traduce inconscientemente su estructura" (57). De acuerdo con esto, hay varios ejemplos dentro del relato de Piñera en relación con lo que se cocina o no que permiten dar a conocer este lenguaje y, a la vez, la estructura de la sociedad.

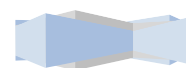
"Tras haberlo limpiado lo adobó con sal y vinagre, lo pasó… por la parrilla para finalmente freírlo en la gran sartén de las tortillas del domingo" (Piñera 56). De esta cita se rescatan tres cosas. En primer lugar, que Ansaldo, el hombre que cortó su nalga, haya adobado la parte más carnosa de su cuerpo con sal y vinagre no es cualquier cosa. La sal y el vinagre son elementos místicos utilizados desde la antigüedad como base de muchos rituales de limpieza. Luego del ritual de limpieza, lo crudo (la nalga) sufre el proceso cultural que se le atribuye, según Strauss, a los hombres, pues "asar" es sinónimo de caza, tarea que antiguamente era reservada para los hombres, en contraposición de lo hervido, tarea destinada a las mujeres. Es interesante que luego de asar la carne, se fría. El hecho de asar en primera instancia, quiere decir que hizo comestible algo que, según la cultura que rige en el relato, crudo no se podía comer. Esta negación de comer crudo algo, se ve reflejado en el



rito de limpieza. Luego de hacer comestible la carne, vuelve a cocinarlo, lo fríe. Es decir, vuelve a cocinar en grasa hirviendo algo que ya había pasado por un proceso cultural. La grasa, en este sentido, podría significar que la cultura necesita de grosura, necesita engordar.

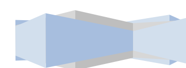
Así también sucede con otros ejemplos: "dos señoras que hacia muchísimo tiempo no se veían no pudieron besarse; habían usado sus labios en la confección de unas frituras de gran éxito. Y el alcalde del penal no pudo firmar la sentencia de muerte de un condenado porque se había comido las yemas de los dedos" (Piñera 56). En estos ejemplos, además de continuar con la idea anterior sobre el proceso cultural de los alimentos, se distingue lo siguiente: el lenguaje que reflejan los procesos culturales del paso de lo crudo a lo cocido presenta una sociedad que va perdiendo sus roles como ciudadanos. Este es el caso del alcalde que no pudo sentenciar a un condenado por haber comido la yema de los dedos. Al ser la mano el órgano con mayor manipulación física, quiere decir que a medida que se va construyendo una cultura culinaria, se van destruyendo no solo físicamente, sino que también socialmente. Asimismo sucede con los labios, proveniente del término *labrum* que significa labor. Todos van perdiendo su lugar y su acción dentro de la sociedad.

Hasta ahora solo se ha hablado del relato y el mundo que se construye en él. Al parecer, trasgredir el propio cuerpo se convierte en una convención social que la cultura acepta y que el narrador cuenta con una suerte de ironía. De esta ironía que, según Bajtín, afecta directamente la semántica literal del enunciado con el propósito de trasmitir un sentido figurado. De acuerdo con esta hipótesis de lectura, el narrador es quien utiliza la ironía para dirigirse al pueblo "bien alimentado", cuando en realidad no lo estaba. Sin embargo, en esta duplicidad de mundos que presenta la ficción, el mundo real que se trasgrede sale a la luz. En el mundo real, es el autor quien crea un narrador para trasgredir la realidad, no obstante, más que trasgredir, con la ironía, con este doble discurso, lo que el autor quería era exagerar el contexto socio cultural en el cual se encontraba, y con el cual debía pugnar día a día.



Virgilio Piñera, a lo largo de su vida, tuvo que lidiar con varios problemas de marginación en Cuba por su condición homosexual. Según Butler, "la fuerza de repetición en el lenguaje puede ser la condición paradójica por la cual se hacen derivar cierta capacidad de acción de la imposibilidad de elección" (185). En el relato, de acuerdo con lo anterior, se distinguen varios significantes que podrían apelar a su homosexualidad: todos los adjetivos que implican belleza se le atribuyen a los hombres "cortó de su nalga izquierda un hermoso filete", "… en otro tiempo su hermosa boca". El significante "nalga" es el que más se repite y siempre acompañado de adjetivos que implican belleza. Se podría afirmar que existe una inclinación inconsciente por los personajes masculinos, pues a las mujeres les veda de todo, hasta de su condición de ser mujeres: "las que ya habían devorado sus senos nos se veían en la obligadas a cubrir de telas su caja torácica, y sus vestidos concluían poco más arriba del ombligo" (Piñera 56). Lo que se hace, en definitiva, es cortar y quitar una parte que, en el sistema heterosexual, corresponden a una zona de alta intensidad sensitiva: los pechos. Sin embargo, tanto la adjetivación de las "nalgas" o de la "boca" del bailarín, como el corte de los pechos femeninos resultan ambiguos en la medida que la totalidad del texto resulte una parodia y una exageración de lo que sucedía en ese entonces en cuanto al relato histórico.

La atribución de los adjetivos que implican belleza recae en su mayoría en Ansaldo, el único personaje que tiene nombre dentro del relato. Si se toma en cuenta la etimología del nombre "Ansaldo" se podría aclarar la ambigüedad presente en estos enunciados. "Ansaldo", de origen germánico, significa "gobierno". El narrador que, a estas alturas ya igualamos en cierto sentido al autor, al decir: "Ansaldo, quien cortó la nalga izquierda un hermoso filete". Podría estar aludiendo al gobierno de izquierda que, en el contexto de producción del cuento, gobernaba en Cuba y que dejaba pasar la modernidad en todos los ámbitos de la vida. Virgilio Piñera, sin embargo, fue capaz, por medio de sus letras de resistir el discurso ideológico y creó uno nuevo colmado de ironías y humor negro. Siguiendo esta lógica, el hecho que les atribuya adjetivos de belleza a los hombres resalta la ironía de su condición homosexual, tal como la elisión del erotismo al momento de narrar que las mujeres se cortaban los pechos para comérselos.

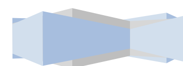


La ironía de Piñera se ve presenta en la utilización de adjetivos que involucran fraternidad y armonía en una sociedad que se estaba destruyendo a sí misma, tal como sucedía tal vez en ese entonces en la "realidad", donde los cubanos eran víctimas de discursos utópicos y amables mientras vivían en la marginalidad y pobreza tal como vivió Piñera en su infancia. Este discurso irónico sobre la conformidad del pueblo frente a lo que Ansaldo (gobierno) había hecho al realizar una "demostración práctica a las masas" al cortar su nalga izquierda, se presenta en totalidad al finaliza el cuento, por lo tanto es necesario mostrar todo el fragmento:

> Pero estas ligeras alteraciones no minaban en lo absoluto la alegría de aquellos habitantes. ¿De qué podría quejarse un pueblo que tenía asegurada su subsistencia? El grave problema del orden público creado por la falta de carne, ¿no había quedado definitivamente zanjado? Que la población fuera aculatándose progresivamente nada tenía que ver con el aspecto central de la cosa y solo era un colofón que no alteraba en modo alguna la firme voluntad de aquella gente de procurarse el precioso alimento. ¿Era, por ventura, dicho colofón el precio que exigía la carne de cada uno? Pero sería miserable hacer más preguntas inoportunas, y aquel prudente pueblo estaba muy bien alimentado (57).

Tanto la alegría, la prudencia y la armonía que destaca el narrador en relación al pueblo se contrapone con la situación de degradación del mismo. El hecho que anuncie que la cultura de la destrucción no tenga que ver con el ocultamiento de la gente, en sentido irónico, vendría a significar lo contrario. Al fin y al cabo, la carne, el precioso alimento que sirvió para asegurar la "subsistencia del pueblo", solo significa la destrucción, el discurso utópico para un pueblo que no tenía nada que perder: solo su cuerpo, su identidad.

Virgilio Piñera al optar por la transgresión, destrucción y omisión del cuerpo quiere decir que también opta por la abolición de los estatutos históricos, pues deja en evidencia sus mayores deseos en relación al orden simbólico con el cual dialoga. Para concluir, el cuento se configura como una metáfora de la situación contextual del mundo real de Piñera, donde



refleja con ironía las problemáticas sociales de su país, como las de él en cuanto a su homosexualidad. Esto último, también lo hace con gran ironía y humor negro, le atribuye al gobierno, Ansaldo, características de belleza que, en una primera lectura, podrían configurarse de tendencia homosexual, pero al fin y al cabo, solo resulta ser un humorismo frente al poder hegemónico.

El cuento es una completa comparación de lo que sucedía entonces con respecto a todo tipo de relación social. El narrador durante el primer párrafo divaga y se autocensura; mientras avanza el relato, la censura también se extiende a los personajes y se muestra una sociedad jerarquizada representada en la figura del alcalde. Esta sociedad jerarquizada responde a cánones culturales que la sociedad repetía y que poco a poco se fueron trasformando en la cultura imperante. Sin embargo, esta cultura no servía para la prolongación de la humanidad, sino que para destruirla en todos los sentidos, tanto físicamente, como a nivel de relaciones personales y sociales.

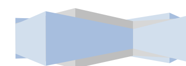
Esta sociedad era el reflejo del mundo real trasgredido en el texto, la carne trasgredida, destruida y el dolor omitido del acto de comer, no era más que el ideal discursivo que el gobierno proporcionaba a una sociedad degradada por la pobreza. Virgilio, en el afán de escapar de ese discurso, creo otro que respondía a las mismas motivaciones que el discurso imperante, pero que reflejaba con gran desgarro la realidad de ese entonces.

Bibliografía

a) Básicas

Agamben, Giorgio. "El archivo y el testimonio". *Homo Sacer*. Vol III. *Lo que resta de Auschwitz: El archivo y el testigo*. Valencia: Pre- textos, 2000: 143-180. Impreso

Klein, Irene. "El relato del yo o la reinvención de sí mismo". *La ficción de la memoria: Narración de historias de vida*. Buenos Aires: Prometeo, 2008: 15-38. Impreso.



Korsmeyer, Carolyn. “Relatos de la comida”. *El sentido del gusto: Comida, estética y filosofía*. Barcelona: Paidós, 2002: 249-296. Impreso.

Piñera, Virgilio. “La carne”. *Cuentos fríos*. Buenos Aires: Losada, 1956. Impreso.

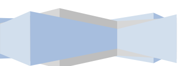
b) Consulta

Butler, Judith. “El género en llamas: cuestiones de apropiación y subversión”. *Cuerpos que importan*. Buenos Aires: Paidós, 2005: 179-203. Impreso.

Lévi-Strauss, Claude. "The Culinary Triangle." In *Food and Culture: A Reader*. ed. Counihan, Carole and Van Esterik, Penny. Routledge. 1997. Impreso.

Montecino, Sonia. “Trazando claves y conceptos”. *La olla deleitosa: Cocinas mestizas de Chile*. Santiago: Catalonia, 2005:19-39. Impreso.

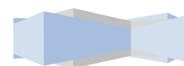
Spivak, Gayatri. “¿Puede hablar el sujeto subalterno?”. Trad. José Amícola. *Revista Orbis Tertius* 6, 1999: 175-235. Impreso.



Cecilia Valdés de Cirilo Villaverde: pretexto narrativo del siglo XIX para una poética antiesclavista en América Latina

Carlos Hernández Tello
Universidad de Santiago de Chile

La producción de un discurso crítico sobre la novela *Cecilia Valdés* o *La Loma del Ángel* (1882) de Cirilo Villaverde surge de la necesidad cultural de establecer o dilucidar un elemento fundamental que constituyó un hito en la historia americana: el sistema esclavista, derivado directamente de los procesos de conquista y colonización instaurados en este continente por las metrópolis europeas. Es en este campo esencial, cuyo desenlace fue la diversidad cultural que es patrimonio del actual continente latinoamericano, que resulta menester sistematizar el problema de la esclavitud en la novela de Villaverde, entendiéndola como un proyecto narrativo del siglo XIX, en el que la idea de pretexto anecdótico se presta para fijar las manifestaciones en que el sistema esclavista se presentó no solo en Cuba, sino también en todos los países que fueron víctimas de la castración cultural, del genocidio y del tráfico de seres humanos para luego ser transplantados violentamente en espacios geográficos totalmente ajenos. De este modo, el hombre europeo pudo solventar el sistema económico capitalista, que es la forma en que dicho sujeto ha entendido la modernidad y el progreso humano. En este sentido, *Cecilia Valdés* constituiría un enunciado literario en el que quedarían representados los modos de dominación colonial como práctica extrapolable a todo el ámbito americano. Tres son los ejes de dominación colonial propuestos por Aníbal Quijano en su trabajo "Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina" (2000). El primero de ellos es el eje de raza, expresado esencialmente por las estratificaciones de clases sociales en la novela (blancos, negros, mulatos, criollos, cimarrones, etc.). El segundo lo constituye el eje eurocéntrico, en el sentido de la "evangelización" a la que es sometido el esclavo negro, la asimilación de un lenguaje ajeno, la adaptación social de las costumbres de las metrópolis europeas y la invalidez de las producciones culturales y de conocimiento del sujeto negro esclavizado. Y finalmente, el eje económico capitalista, en el sentido del funcionamiento del sistema de

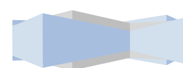


plantación y sus consecuencias directas en el individuo africano transplantado en las colonias.

Los procesos independentistas de lo que hoy conocemos como Latinoamérica, desarrollados en un gran porcentaje entre los años 1810 y 1825 según el país del que se trate, llegaron tardíamente a geografías como Cuba, Puerto Rico (1898 en ambos casos) y otros países del Caribe insular (muchos de ellos bien avanzado el siglo XX). Sin embargo, dichos procesos de independencia solo implicaron para los países en cuestión un cambio de administración político-gubernamental, pues el poder recayó en aquellos sujetos representantes de una aristocracia criolla, españoles nacidos en América, franceses o ingleses, lo que implicó que se mantuviera en las nacientes repúblicas independientes un sistema colonial distinto, ya no dependiente de las metrópolis europeas, sino de dichos sujetos descendientes de europeos que mantuvieron los patrones de dominación colonial aplicados de una manera "no violenta". En este sentido, la independencia de los países americanos, la cual implicó un desligamiento a nivel político, no fue tal a nivel cultural e intelectual[42]. En este marco, la permanencia y perennidad de las formas coloniales de dominación tras la independencia es lo que Aníbal Quijano ha denominado la colonialidad del poder. Según Quijano, esta idea se manifiesta en los países americanos a través de tres ejes, a saber, el eje de raza, el eje eurocéntrico y el eje económico capitalista. Sin embargo, a pesar de que en Cuba los procesos de independencia se desarrollaron bastante más tarde que en los países sudamericanos y México, por una parte, y del caribe continental, por otra, los ejes coloniales se manifestaron violentamente en el ámbito cubano, no como una forma más sofisticada de colonialidad, sino como el colonialismo mismo. Así, el propósito de los siguientes párrafos será evidenciar la forma en que los ejes de la colonialidad del poder esbozados por Quijano adquieren una presencia notable en la realidad histórica cubana del siglo XIX y, por lo tanto, en la novela *Cecilia Valdés* de Cirilo Villaverde.

---

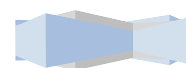
[42] A propósito de este problema afirma Leopoldo Zea, quien acuñó el concepto de "emancipadores mentales": "Desde la perspectiva de estos pensadores, las revoluciones de independencia llevadas a cabo en el continente solo habían logrado una emancipación política, mas no una emancipación mental. En otras palabras: los pueblos emancipados a través de las armas seguían atados espiritualmente a las viejas costumbres de la Colonia; esto es, a la servidumbre y al vasallaje" (*Diccionario de Filosofía Latinoamericana*).



Quijano plantea conceptualmente el primer eje como "la codificación de las diferencias entre conquistadores y conquistados en la idea de raza, es decir, una supuesta diferente estructura biológica que ubicaba a los unos en situación natural de inferioridad respecto de los otros. Esa idea fue asumida por los conquistadores como el principal elemento constitutivo, fundante, de las relaciones de dominación que la conquista imponía" (Quijano 1). Y unas líneas más adelante aseverará:

> La idea de raza, en su sentido moderno, no tiene historia conocida antes de América. Quizás se originó como referencia a las diferencias fenotípicas entre conquistadores y conquistados, pero lo que importa es que muy pronto fue construida como referencia a supuestas estructuras biológicas diferenciales entre esos grupos. La formación de relaciones sociales fundadas en dicha idea, produjo en América identidades sociales históricamente nuevas: *indios*, *negros* y *mestizos* y redefinió otras. Así términos como *español* y *portugués*, más tarde *europeo*, que hasta entonces indicaban solamente procedencia geográfica o país de origen, desde entonces cobraron también, en referencia a las nuevas identidades, una connotación racial. Y en la medida en que las relaciones sociales que estaban configurándose eran relaciones de dominación, tales identidades fueron asociadas a las jerarquías, lugares y roles sociales correspondientes, como constitutivas de ellas y, en consecuencia, al patrón de dominación colonial que se imponía. En otros términos, raza e identidad racial fueron establecidas como instrumentos de clasificación social básica de la población (1-2).

La novela *Cecilia Valdés*, en la que los sujetos representados implican el amplio abanico cultural y étnico del mestizaje, se ve estructurada socialmente por las diferencias raciales de los personajes. Así, existen lugares adecuados para blancos, negros, mestizos, negros curros, saltatrás, etc. Al blanco (español o criollo) le es destinada la vida en las grandes casas, salones de baile, el centro de la ciudad; por otro lado, al negro le es muy difícil o prácticamente imposible el acceso a esos lugares, a menos que sea como esclavo. Para el

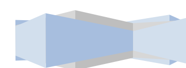


individuo no blanco los espacios están determinados directamente por su color de piel y su condición social y racial. De este modo, los gentilicios aplicados tanto a europeos como a no europeos adquieren inmediatamente una connotación racial y, por lo tanto, rigen "la clasificación social básica de la población" de la novela. El ejemplo más notable en la estructura global de la obra es el problema del vínculo amoroso entre dos personas de diferentes razas y situaciones jerárquicas de rol en la sociedad. Recuérdese el vínculo extramarital entre D. Cándido Gamboa y la madre de Cecilia, o bien, la relación incestuosa entre esta misma y Leonardo.

Otro problema importante planteado en la novela es el de los cánones de belleza determinados por la idea de raza: mientras más blanco es el individuo más bello es. Así, Cecilia Valdés, como personaje cuya genealogía ha sido manipulada en función del blanqueamiento, es considerada una mujer hermosa por su color de piel. A propósito de este problema asevera *seña* Josefa, abuela de la protagonista: "Aunque me esté mal el decirlo, es lo más lindo en verbo de mujer que se ha visto en el mundo. Nadie diría que tiene de color ni un tantico. Parece blanca" (Villaverde 339). En base a un tópico similar, la problemática del blanqueamiento asume bríos que van más allá del mero ascenso, pues también los personajes se cuestionan las consecuencias de un retroceso racial. En este tono se desarrolla la discusión entre Nemesia y Cecilia. Cuando la primera plantea a la segunda la disyuntiva sobre la preferencia de Cecilia entre un blanco y un pardo, esta responde: "No lo niego, mucho sí me gustan más los blancos que los pardos. Se me caería la cara de vergüenza si me casara y tuviera un hijo saltoatrás[43]" (375). En consecuencia, la estructuración de las clases sociales a partir de la idea de raza en *Cecilia Valdés* es un elemento capital al momento de estructurar o sistematizar el problema colonial en la obra de Villaverde.

Respecto al segundo eje desarrollado por Quijano en su propuesta, el eurocentrismo, este autor observa:

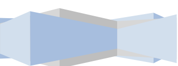
[43] Respecto a la casta "saltoatrás" señalada por Cecilia, Jean Lamore observa en la nota 100 de la segunda parte de *Cecilia Valdés* de la edición Cátedra: "Pichardo (1836) recoge la palabra *saltatrás*: 'la persona que por su nacimiento en vez de ir refinando su origen africano ya casi blanco, retrograda mezclándose con la raza negra'" (375).



> Ese resultado de la historia del poder colonial tuvo dos implicaciones decisivas. La primera es obvia: todos aquellos pueblos fueron despojados de sus propias y singulares identidades históricas. La segunda es, quizás, menos obvia, pero no es menos decisiva: su nueva identidad racial, colonial y negativa, implicaba el despojo de su lugar en la historia de la producción cultural de la humanidad. En adelante no eran sino razas inferiores, capaces solo de producir culturas inferiores. Implicaba también su reubicación en el nuevo tiempo histórico constituido con América primero y con Europa después: en adelante eran *el pasado*. En otros términos, el patrón de poder fundado en la colonialidad implicaba también un patrón cognitivo, una nueva perspectiva de conocimiento dentro de la cual lo no-europeo era el pasado y de ese modo inferior, siempre primitivo (12):

Situados ante este problema, ¿qué indicios deja la huella eurocéntrica en *Cecilia Valdés*? Un primer momento es la adaptación de la religiosidad del conquistado. Numerosas son las referencias en la novela en las que los esclavos negros se muestran como sujetos que han asumido el cristianismo como religión verdadera, al punto que la experimentan en su vida cotidiana de forma tal que ven en el sufrimiento de Cristo el propio sufrimiento. Este es el caso de la abuela de Cecilia Valdés, *seña* Josefa, quien percibe su propia vida como el *via crucis* al cual solo le falta la culminación de la crucifixión. En este sentido Quijano tiene razón, pues la cultura dejada en África pasó a formar parte del pasado: su religiosidad, el tambor, sus prácticas culturales, dejaron ya de ser una manifestación cotidiana y constante y se convirtieron, como es el caso del mencionado instrumento de percusión, en un privilegio que el amo blanco les concede a sus esclavos solo en la fiesta de Navidad. La "evangelización" que realiza el europeo al esclavo "salvaje" es, de este modo, el problema mayor que subyace en estos ejemplos.

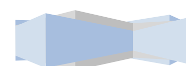
Una segunda forma de manifestación del eurocentrismo es la que se evidencia a través de la asimilación de la lengua del colonizador. Al respecto Frantz Fanon nos aclara: "Hablar es ser capaz de emplear una cierta sintaxis, poseer la morfología de tal o cual lengua, pero es



sobre todo asumir una cultura, soportar el peso de una civilización" (Fanon 106). Y ya pensando en el ámbito de las Antillas francesas, lo cual es aplicable también al contexto cubano del siglo XIX: "el negro antillano será tanto o más blanco, es decir, se acercará tanto más al verdadero hombre en cuanto haya hecho suya la lengua francesa[44]. No ignoramos que ésa es una de las actitudes del hombre frente al ser. Un hombre que posee la lengua posee, en consecuencia, el mundo expresado e implicado en ese lenguaje" (*Ibíd.*). La novela *Cecilia Valdés* expresa, según la permanencia del africano en tierras americanas, el problema del negro y el lenguaje en términos de Fanon. Observemos un caso. Una mujer que se dedica al comercio ambulante llega a la casa de *seña* Josefa a ofrecer sus productos y lo hace de la siguiente forma:

> Labana etá perdía, niña. Toos son mataos y ladronisio. Ahora mismito han desplumao un cristián alantre mi sojo. Lo abayunca entre un pardo con jierre po atrá y un moreno po alantre, arrimao al cañón damasquina de Sant Terese. De día crara, niño, lo quitan la reló y la dinere. Yo no queriba mirá. Pasa batante gente. Yo conose le moreno; é le sijo de mi marío. ¡Ah! Me da mieo. Entoavía me tiembla la pecho (326).

Este episodio, como muchos más a lo largo del desarrollo de la novela, da cuenta de un proceso de adaptación al espacio geográfico en el que los esclavos negros han sido transplantados. De acuerdo a la lógica de *Cecilia Valdés*, los esclavos siguen llegando a Cuba de manera clandestina (como lo señala el hecho de que Cándido Gamboa haga lo posible por el arribo del bergantín *Veloz* a tierras cubanas). La vendedora mencionada, de acuerdo al lenguaje empleado, da muestras de ser un sujeto con no mucho tiempo en la isla. Siguiendo esta lógica, la vendedora se acercará tanto más al "verdadero ser humano" mientras aprenda la lengua española, pero esto no será más que una reducción de distancias culturales, pues su inferioridad racial le impediría un acercamiento más cabal: seguirá siendo negra. En términos de Fanon, esta vendedora representaría un sujeto en tránsito. Al

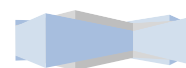


[44] En el caso de *Cecilia Valdés*, al hacer propia la lengua española.

aprender la lengua española, su sintaxis, su gramática y su fonética, adquiere el peso de la civilización europea, que es el imaginario cultural en el que ella ha sido transplantada.

Dentro del ámbito de las manifestaciones culturales de blancos asimiladas por los esclavos negros, negros libertos, mulatos, negros curros etc., existe otro elemento dentro de lo que Quijano ha denominado eje eurocéntrico, el cual guarda directa relación con la concepción que tiene del negro el colonizador blanco, lo cual genera como consecuencia una invalidación de las producciones cognoscitivas del sujeto esclavo negro. Como se ha mencionado ya, la idea de raza puso al hombre conquistado en condición de inferioridad frente al Yo europeo dominador. Pero a esta idea de inferioridad se suma la de maldad. Para el blanco europeo o criollo, el color de la piel del africano está directamente ligado a un problema moral de negatividad, pues para él el hombre negro adquiere una connotación de malignidad asociada a sus rasgos fenotípicos. Así lo expresa D. Cándido Gamboa: "Me basta saber que los negros se le cayeron de las uñas al diablo" (472). Esta idea se funda naturalmente en todo un respaldo histórico que remite al siglo XVI, que es la etapa histórica en la que se inicia la esclavitud en Cuba. Al respecto observa Rina Cáceres:

> Antes de la esclavitud, en Europa se manejaba el concepto de negritud como forma de expresar los más bajos valores. Ningún otro color, excepto el blanco, provocaba tanto impacto emocional (…). *El Diccionario Oxford de Inglés* del siglo XVI (…) en la definición de 'negro' incluye las siguientes características: 'profundamente manchado de suciedad, tierroso, sucio, malo, […] que tiene propósitos obscuros o de muerte, maligno, perteneciente a la muerte o relacionado con ella, despreciable, desastroso, siniestro […], relacionado con la desgracia, la censura, el castigo, etc.'. El color negro se presentaba como signo de lo bajo y lo maligno, un signo de peligro y repulsión. Implícito en el concepto de negro estaba su contrario: el blanco. Ningún otro par de colores mostraba tan evidente oposición, ningún otro par era tan frecuentemente utilizado para denotar polaridad: el blanco y el negro connotaban, respectivamente, pureza y corrupción, virginidad y



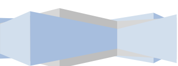
> pecado, virtud y bajeza, belleza y fealdad, bondad y maldad, Dios y el diablo" (Cáceres 14-15).

La definición de *El Diccionario Oxford de Inglés* aclara algunos aspectos que desarrolla *Cecilia Valdés*. Todo el trasfondo de la novela se centra en la superioridad de los blancos frente a los negros o cualquiera de sus derivaciones. Cecilia Valdés realiza hasta lo imposible para blanquear su sangre e ingresar a los circuitos sociales de los blancos; otro personaje es expulsado de un salón de baile por un oficial de sastrería, porque él está en conocimiento de que el sujeto en cuestión es cocinero y esclavo; la relegación de los esclavos a los ingenios alejados de la ciudad, porque en ella residen los blancos civilizados y los esclavos negros aptos para las labores domésticas; y finalmente, la idea de D. Cándido de que los negros se le cayeron de las uñas al diablo es la forma más explícita del sentido negativo y de malignidad que se le asignaba al africano transplantado en América.

Por último, el tercer eje de dominación al que se ha referido Aníbal Quijano es el económico capitalista, sobre el cual señala: "…en el proceso de constitución histórica de América, todas las formas de control y de explotación del trabajo y de control de la producción-apropiación-distribución de productos, fueron articuladas alrededor de la relación capital-salario (…) y del mercado mundial. Quedaron incluidas la esclavitud, la servidumbre, la pequeña producción mercantil, la reciprocidad y el salario" (2). Y más adelante añadirá:

> La clasificación *racial* de la población y la temprana asociación de las nuevas identidades raciales de los colonizados con las formas de control no pagado, no asalariado, del trabajo, desarrolló entre los europeos o blancos la específica percepción de que el trabajo pagado era privilegio de los *blancos*. La inferioridad racial de los colonizados implicaba que no eran dignos del pago de salario (4).

Enfocados en este eje de la colonialidad del poder, el problema de la economía de plantación y de sus consecuencias para los esclavos negros está ampliamente desarrollado

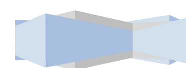


en la tercera parte de la novela, aunque ya hacia finales de la segunda parte se anuncia una reunión de dos familias en el ingenio *La Tinaja*: los Gamboa y los Ilincheta. Respecto de las consecuencias culturales, étnicas, organizacionales de los esclavos negros, las formas de asumir la nueva realidad a la que han sido arrojados y su nuevo código de funcionamiento frente a la sociedad esclavista del blanco, Pizarro señala:

> La diversidad de los orígenes del proceso cultural a que venimos aludiendo se integra a un proceso común y unificador durante el proceso de la colonia, a partir de la forma que adopta la organización económica de la zona: el sistema de plantación. Es esta forma que asume el desarrollo económico de la región lo que posibilita, dentro de la incomunicación que existe entre las diferentes áreas de colonización, la construcción de un tipo de sociedad que genera formaciones culturales si no idénticas en sus contenidos, similares en su estructuración (…). La plantación organiza a la sociedad esclavista de un modo específico y así genera también su cultura. Esta sociedad esclava tiene modos de relación con el mundo y dentro de ella misma, genera resistencias, modos de acatamiento de la realidad, modos de evasión, modos de asumirla, identifica a sus enemigos y a sus amigos para establecer solidaridades, genera sus códigos, establece, en fin, todo un orden social, que es el orden cultural en donde se va gestando el proceso transcultural afroamericano, un orden que va generando su propio imaginario social (Pizarro 139).

Quien ejemplifica en la novela el eje económico capitalista es el personaje D. Cándido Gamboa, quien como patrón y dueño del ingenio *La Tinaja*, esboza una teoría documentada y extensa sobre la naturaleza de los esclavos negros que él ha promovido cazar en tierras africanas:

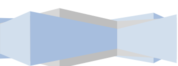
> He observado de cerca sus índoles diversas y sé lo que digo. El trato más que otra cosa tiene que ver con la conducta de ciertos negros. Todos han nacido para la esclavitud, ésa es su condición natural; en su mismo país no son otra cosa que esclavos, o de unos pocos amos o del demonio. Los hay,



> no obstante, que necesitan rigor, mucho rigor, el látigo siempre encima para que trabajen; los hay que por las buenas se saca de ellos cuanto se quiere (447).

El juicio categórico de Gamboa no merece apelación, solo el comentario de que para él, el esclavo africano no merece ser denominado una persona y su condición natural es la de servir de mano de obra al capital del amo, de lo que se desprende naturalmente que no eran por ningún motivo dignos de salario.

De esta forma, los modos de dominación colonial se hacen presentes en el entramado narrativo de *Cecilia Valdés* y se constituyen además como problemática esencial del sujeto negro y esclavo.



Bibliografía

a) Básicas

Villaverde, Cirilo. *Cecilia Valdés*. Madrid: Cátedra, 2008. Impreso.

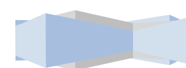
b) Consulta

Cáceres, Rina. *Rutas de la esclavitud en África y América Latina*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 2001. Impreso.

Fanon, Frantz: "El negro y el lenguaje". *Literatura francófona: II. América*. México: FCE, 1996. Impreso.

Pizarro, Ana. "La noción de literatura latinoamericana y del Caribe como problema historiográfico". *La Literatura latinoamericana como proceso*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1985. 132-140. Impreso.

Quijano, Aníbal. "Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina". Edgardo Lander [Compilador]. *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales*. Buenos Aires: CLACSO, 2000.



Caribeñidad e hibridación en *Encancaranublado y otros cuentos de naufragio* de Ana Lydia Vega

Greta Montero Barra

Universidad de Santiago de Chile

Introducción

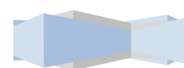
Ana Lydia Vega (1946) es una escritora puertorriqueña adscrita a la llamada generación del 70 en Puerto Rico. Su trabajo escritural ha merecido diversos premios importantes, como el Premio Juan Rulfo, de 1984, y el Premio Casa de las Américas, de 1982, con el libro de cuentos que ahora abordaremos. De esta autora escogimos los textos del libro *Encancaranublado y otros cuentos de naufragio*, que corresponden a la primera publicación de Ediciones Casa de las Américas, de 1982, que consta de dos partes llamadas "Nubosidad variable" y "Probabilidad de lluvia", ambas de seis cuentos cada una. También existe una segunda edición aumentada, del año 1983, la que contiene una tercera parte titulada "Ñapa de vientos y tronadas", que solo cuenta con el relato "Historia de arroz con habichuelas", cuyo texto (al no contar con la segunda edición para nuestro trabajo) leímos en forma separada, dada su importancia en el concepto de caribeñidad que se desarrolla en la obra de Ana Lydia Vega.

1. Caribeñidad

El Caribe es una federación emocional

Derek Walcott

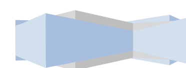
En el cuento, "Encancaranublado", que le da título al libro de Vega, tenemos a tres balseros que aspiran a llegar a las costas norteamericanas para lograr, como dice el narrador en inglés, su "persuit of happinees" (11) o el llamado sueño americano, la utopía de un porvenir mejor en EE.UU. Los balseros son un haitiano, Antenor; un cubano, Carmelo, y un dominicano, Diógenes. El primer conflicto entre ellos se genera por la marginación de Antenor, que habla creole o francés, mientras que los otros dos hablan español. Es decir, se



le segrega por hablar una lengua diferente a la de sus acompañantes. El segundo problema es el nacionalismo. Cada uno de ellos se considera merecedor de los mínimos privilegios de la balsa (agua de la cantimplora y unas mazorcas añejas). Cada uno, mediante la burla, marca las precariedades nacionales de los otros como desventajas. El único rasgo común entre ellos es el de ser "antillano, negro y pobre" (12). Es decir, un mismo origen racial, una economía deficitaria y pertenecer a la zona del Caribe los hace parte de una misma realidad. Sus diferencias son ironizadas a cada momento por el narrador, en los términos de una falsa fraternidad: "votos de ayuda mutua contraídos", "hermanos antillanos", "las tres voces náufragas se unieron en un largo, agudo y optimista alarido de auxilio" (15, 16). Solo comparten características comunes en las desventajas: la pobreza y el racismo, pues los tres son igualmente vistos por el capitán del barco que los recoge como "niggers" (negros) o "piks", término que se usó en un principio para referirse a los negros y luego para señalar, despectivamente, a los hispanos o latinos, según lo menciona Claudia Macías Rodríguez, en su artículo "La lengua y el poder".

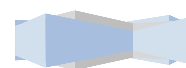
Rebeca Franqui Rosario, en su artículo "Ana Lydia Vega: mirando a Haití con ojos puertorriqueños", reconoce en este cuento la voz de los marginados, representativa de una clase social y su jerga popular que representa los intentos del subalterno por acceder al mundo del "nosotros" y abandonar la esfera del "otro". Este intento representa una cultura anhelada, el deseo de acceder a otro espacio cultural y social. Sobre esto Franz Fanon señala en *Los condenados de la Tierra:* "La mirada que el colonizado lanza sobre la ciudad del colono es una mirada de lujuria, una mirada de deseo. Sueños de posesión. Todos los modos de posesión…El colonizado es envidioso. El colono no lo ignora" (13). La negritud se convierte en un insulto; la pobreza y la marginalidad que los hermana no los fraterniza, sino que la utilizan para atacar y despreciar al que es como ellos. El mismo Fanon señala en el libro antes mencionado que si bien el que tiene el poder es quien abusa del subalterno, en este caso el capitán del barco, el subalterno (los tres náufragos) no se alza contra aquél sino contra otro sometido.

Tenemos, entonces, que el concepto de caribeñidad se expresa en el cuento al poner de manifiesto el antagonismo de cuatro países del Caribe: Puerto Rico, Cuba, Haití, República



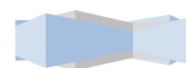
Dominicana. Michelle Durán Ruiz, en su artículo "Un sueño tropical: el mito de las islas hermanadas", señala que la expresión de este deseo de unidad caribeña viene desde hace dos siglos y fue expresada, primeramente, por Ramón Emeterio Betances, en términos de una confederación caribeña. Betances expresa la necesidad de incluir a Haití dentro de esta confederación a pesar de que en este país no se hablara español como lengua oficial, nación a la que Ana Lydia Vega se refiere particularmente en cuentos como "La alambrada". Este ideal político de unidad se suma al de Eugenio María de Hostos que postulaba la necesidad de una nacionalidad colectiva. Este ideal expresado con ironía por Vega da cuenta de que es posible una caribeñidad, pero no en términos inmediatos, sino como un sueño o esperanza. En una entrevista de Rosamery Geistdorfer, en la que se le pregunta sobre este punto en relación a su país Ana Lydia Vega responde: "Solo es una fantasía literaria. Yo veo que el momento está todavía lejano, porque -como en el bote de *Encancaranublado*- hay mucha desunión en Puerto Rico. Los puertorriqueños aún no han decidido lo que quieren hacer... pero como fantasía literaria" (152).

En el cuento "Jamaica Farewell", Vega sitúa su relato en una reunión de políticos en Jamaica con el objetivo de gestionar una alianza entre las naciones antillanas, llamado "Vigésimo Congreso para la Unidad Caribeña". Sin embargo, la búsqueda y definición de la caribeñidad se torna irrelevante desde el momento que la preside el delegado de los Estados Unidos, una nación opresora y dominante que no pertenece, precisamente, al Caribe. La académica Rebeca Franqui, sobre la cuentística de Vega, nos dice que ella no presenta una visión homogénea del Caribe, sino que se limita a mostrarnos los puntos convergentes de las historias de estos países y sus experiencias similares en la historia de la modernidad. La escisión discriminatoria por motivos económicos queda de manifiesto cuando al final del relato un jamaicano asalta al delegado de Martinica y este atemorizado le suplica, en virtud de la hermandad caribeña, pero el jamaicano le insiste en inglés "Shit, man, gimme twenty" (Vega 38). En "Contrapunto haitiano" al tiempo que se pone de manifiesto la riqueza cultural del Caribe, mediante la conjugación de elementos del vudú y la santería, se expresa la superioridad del caribeño, Lucien, que luego de 12 años intenta regresar a su país de origen con ciudadanía americana. Lucien se expresa en términos de "mala raza", respecto al color de la piel de su familia. Destaca su osadía de irse a New



York en detrimento de su hermano, Maximilian, que muere protestando por un sistema social y político mejor en su país. El chantaje, el soborno y la corrupción en los sistemas de inmigración de países como Haití evidencian el grado de superioridad que le otorga su posición de ciudadano norteamericano, dando cuenta del arribismo de quien intenta igualarse al dominador. En este texto, así como en "El jueguito de la Habana", prevalece la idea de la nación flotante en el intento por retratar la mentalidad de una mujer del exilio cubano que vive en Puerto Rico. La madre, a través del monólogo, habla sobre la situación actual de Puerto Rico y de la nostalgia que siente por la Habana, representada en su hija Marcela a la que difícilmente podrá volver a ver. El viaje de regreso al país natal se realiza recursivamente en la imaginación de la mujer. La complicada relación limítrofe de los países del Caribe pone de manifiesto la precariedad en que viven los extranjeros en una zona que les reitera su condición y la dificultad para movilizarse entre una isla y otra. Fanon señala en *Los condenados de la Tierra:* "El mundo colonial es un mundo de compartimientos" (12). Estas divisiones, tanto geográficas como sociales, contribuyen a la desunión de las naciones, a la polarización y segregación de los grupos de inmigrantes, que se encuentran no solo en el Caribe, sino también en países como EE.UU. Ejemplo de esto son los llamados neoyoricans, puertorriqueños residentes en Nueva York o, simplemente, "puertorricans", quienes al regresar a sus países natales manifiestan un arribismo desmedido por provenir del país dominador.

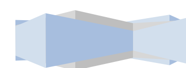
En los cuentos "Puerto Rican syndrome o cosas extrañas veredes" y el "Cráneo de una noche de verano", Ana Lydia Vega pone de manifiesto el rechazo a la condición de Puerto Rico como Estado Libre Asociado. En el primer texto unos niños de clase acomodada, cuyo primer nombre es de origen anglosajón (Junior, Daisy y Mickey), marcando el arribismo del colonizado, ven a la Virgen María o "Nuestra Señora de la Providencia" con rasgos que no corresponden a los rasgos mulatos o negros propios de su nación, sino que corresponden a los del dominador blanco; por lo demás, la aparición se encuentra vestida con los colores de la bandera norteamericana. Sumado a esto, se encuentra el hecho de que la divinidad anuncia su última aparición en la televisión, recurso de la cultura de masas traída por el sistema dominante y caracterizado por Regis Debray, en el libro "El Estado seductor", como un recurso alienante de las tecnologías visuales que distorsionan la realidad o



sumergen al espectador en una hiperrealidad, mediante la fantasía de vivir en el mundo soñado del dominador. Vega es especialmente cuidadosa en este relato, cosa que no ocurre en los demás cuentos, en la idea de no mezclar elementos del sincretismo religioso con el objetivo de exacerbar la adopción de la cultura del colonizador, ajena al deseo de una identidad caribeña. Al final del relato prevalecen como conceptos la crítica a la penetración e influencia del sistema capitalista en el Caribe y al consumismo que ha permeado la idiosincrasia puertorriqueña. En el "Cráneo de una noche de verano" se vuelve sobre la mención de elementos propios de la cultura del dominador, al nominar a sus personajes mediante el uso del spanglish con frases como "el Güilson" y "Fóquin Yuniol". El rechazo a la condición de Estado Libre Asociado se vuelve el centro del cuento cuando en su clímax el personaje protagónico se entera de que la condición de su país era ésa: "-Hoy se declara el Estado 51, chico. ¿Tú no lees los periódicos?" (Vega 56). Luego el personaje muere trágicamente. No obstante su condición de territorio no incorporado a los EE.UU, su relación de igualdad con los demás estados dependientes de la Unión y la calidad de los puertorriqueños como ciudadanos norteamericanos, en este cuento de Vega se evidencia el rechazo a la condición política de Puerto Rico por cuanto aun teniendo una Constitución propia para el gobierno interno de la isla, esta depende y está al arbitrio del Congreso de los Estados Unidos.

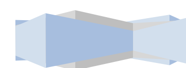
2. Hibridismo

El concepto de hibridismo ha sido estudiado por Néstor García Canclini, en su libro *Culturas híbridas* de 1989, como clave en la comprensión de la modernización latinoamericana. Canclini propone, desde el ámbito de los llamados "Estudios Culturales", un proceso cultural de imbricación entre elementos de una cultura popular y una cultura de masas, en oposición a los conceptos básicos de mestizaje y sincretismo, constituyentes de oposiciones más bien binarias y esencialistas. De esta forma, la hibridación sostiene que estructuras o prácticas que existían de forma separada se combinan para generar nuevas estructuras culturales, basándose en una dinámica de interculturalidad y de convivencia de temporalidades transhistóricas. Este tipo de relaciones de hibridación pueden ser leídas en los relatos de *Encancaranublado y otros cuentos de naufragio*.

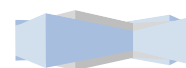


Respecto al lenguaje empleado a lo largo de los cuentos, podemos destacar el uso de la oralidad, la mezcla de jergas y vocablos y variables dialectales de cada zona del Caribe, del inglés, del español docto, religioso, político, que tocan prácticamente todos los elementos que conforman la idiosincrasia de una nación. El hibridismo lingüístico de Ana Lydia Vega condiciona un hibridismo cultural en términos de García Canclini. Antonio Gil de la Madrid, en el comentario que realiza sobre la escritura de Ana Lydia Vega caracteriza el lenguaje de la autora empleado en sus cuentos con los recursos propios de la parodia, entendida en términos de Bergson como una imitación burlesca de una obra, un estilo, un género o un tema tratados antes con seriedad. Para Gil de la Madrid, Vega "retoma términos léxicos que previamente han sido empleados de manera seria, los despoja de seriedad y finalmente los transfiere al plano de lo familiar" (Gil de la Madrid). La parodia se extiende sobre las formas académicas de construcción del léxico. "El senador era un bien catador de hembras" en relación a "Había tenido que armarse de cinismo, revestir sensibilidad de artista en una inquebrantable coraza" (Vega 64). A su vez emplea recursos como el humor tendencioso, presente, por ejemplo en "El día de los hechos": "Hasta que pueda enyuntarse uno con hembra boricua" (Vega 19). En suma, el lenguaje empleado en sus cuetos constituye un plano importante dentro de la constitución cultural híbrida.

En los cuentos "Despojo", "Otra maldad de Pateco" y "El tramo de la Muda", la hibridación puede ser leída como un tema dominante. En "Despojo" el personaje protagonista, Violeta, es poseída por Elena, llamada también la Otra. El fenómeno de la posesión es el rasgo central de la religión vudú, la santería y la macumba, presentes especialmente en la zona Caribe. La tradición del vudú, de esencia ritual y mística, viene desde África y fue traída por los esclavos. La autora expone, de este modo, historias de personajes que conviven entre temporalidades transhistóricas. Notemos, por ejemplo, la mención a referentes tecnológicos de la contemporaneidad como la televisión: "Ella que presumía tanto y vestía como modelo de la televisión" (Vega 58). La vida cotidiana y las obligaciones de ama de casa son parte de la historia. En este sentido, la transgresión principal y primera de Elena no es matar a su marido sino descuidar estas labores. En "Otra maldad de Pateco", Pateco Patadecabro, una deidad africana, juega una broma pesada a una



familia de hacendados blancos. Su primogénito nace con el cuerpo blanco y la cabeza negra. Esta figura simboliza claramente la idea de un hibridismo cultural. El niño, José Clemente, criado por una esclava que practica la religiosidad africana, de nombre Mamá Ochú, enseña al niño sus creencias. Los acontecimientos que lo llevan a descubrir su condición ambigua es ver por la ventana a una mulata, otra unión de negro y blanco, que simboliza la configuración racial del Caribe, a quien confunde con una deidad africana "La Princesa Moriviví". José Clemente, debe decidir si salva del fuego a sus padres o a los esclavos de las barracas y decide salvar a estos últimos. Este acto pone de manifiesto no solo un hibridismo de referentes culturales subyacente en toda la narración, sino uno racial, al poner de manifiesto la importancia de reconocer explícitamente la carga de la negritud del sujeto caribe y el pasado africano que conforma en gran medida su identidad, en contraposición al arribismo del subalterno, cuya ambición es asemejarse al blanco, al dominador. En "El tramo de la Muda" se celebra la inteligencia del mulato, cuando se ironiza con la imposibilidad de una caravana de hacendados blancos para descifrar una serie de refranes que este les dice, por lo que deben entregar resignados algunas prendas de gran valor. El hecho de ser mulato, resultado de la unión de blancos y negros, y no directamente negro, es lo que le permite entablar conversación con la caravana. Nuevamente Vega deja entrever el racismo, pero no de parte de un subalterno a otro, sino de parte del dominador al dominado. Esta raza mezclada, que no es ni negra ni blanca, le permite abrir una brecha intermedia y momentánea al sujeto caribe. Pero, sobre todo, el empleo del intelecto, de la inteligencia, abre un camino, una esperanza de reivindicación y desarrollo antes que la riqueza y el color de la piel. Este hecho, que representa una esperanza para el desarrollo de la sociedad caribe se simboliza mediante el temor que sienten los blancos, ante la expectación por lo que ocurrirá con ellos al pasar el camino de La Muda y con la luz que ellos no alcanzan a ver, pero que el narrador informa al lector. "Ninguno estaba atento al resplandor rojizo del cielo sobre los Monter" (82). Se produce aquí una inversión respecto al primer cuento, "Encancaranublado". En el primero los objetivos de los balseros se basan en el simple arribismo ante la precariedad social (racial) y económica. En este último cuento, el objetivo primero es la estrategia, la unión de referentes culturales (pues en la persona del mulato descansa lo occidental, lo africano, lo blanco y lo negro con todas sus tradiciones) para invertir su situación. El premio no son



solo las riquezas que limpiamente les arrebata a los hacendados, sino la emboscada, la sorpresa del blanco como una genuina independencia, primeramente intelectual, del hombre caribe.

Homi K. BhaBha, en su libro, *El lugar de la Cultura*, escribe sobre la necesidad de las culturas escindidas por el eje clase/raza, como la caribeña, de desarrollar estrategias de identidad no como si las culturas formaran bloques homogéneos de conocimiento, sino a partir de sus porosidades, los intersticios y su cruce, sin considerar solo la africanidad o la búsqueda de estos orígenes, sino que la búsqueda de todos los orígenes que involucren la tradición occidental, la africana, la china, la india, la árabe y la resultante de la relación entre todas ellas. "Estos espacios de "entre-medio" [in between] proveen el terreno para elaborar estrategias de identidad…sitios innovadores de colaboración y cuestionamiento, en el acto de definir la idea misma de identidad" (18).

Ampliar la idea de la consecución de una caribeñidad involucra un cambio en la mentalidad del hombre caribeño. Bhabha señala que una perspectiva intersticial quiere decir autorizar que los híbridos culturales emerjan. Para ello es necesario reescribir el pasado y, a su vez, desplegar la hibridez en la traducción que hacemos del imaginario social de la metrópoli y la modernidad. Esto es, creemos, precisamente lo que postula Ana Lydia Vega en sus cuentos: un hibridismo cultural con miras hacia la generación factual de una caribeñidad que genuinamente hermane y confraternice al Caribe.

Bibliografía

a) Básicas

Fanon, Franz. *Los condenados de la Tierra*. México DF: Fondo de Cultura Económica, 1963. Impreso.

García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas*. Sao Paulo: Edusp, 1989. Impreso.

Geisdorfer Feal, Rosemary. “Interview with Ana Lydia Vega”, *Hispania*, vol. 73, Nº 1, 1990. Impreso.

Macías Rodríguez, C y Song Jae-Woo. “La lengua y el poder: *Encancaranublado* de Ana Lydia Vega”. *Especulo.* Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid. 2002. Digital. En sitio: http://www.ucm.es/info/especulo/numero22/encaranu.html.

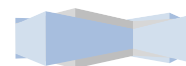
Vega, Ana Lydia. *Encancaranublado y otros cuentos de naufragio*. La Habana: Editorial Casa de las Américas, 1982. Impreso.

b) Consulta

Benítez Rojo, Antonio. *La isla que se repite*. Barcelona: Ed. Casiopea, 1998. Impreso.

Durán, Michelle. “Un sueño tropical: El mito de las islas hermanadas”. *Revista de Humanidades.* Universidad de Huelva.Nº1. 2009. Digital. En sitio: http://www.uhu.es/hum676/revista/duran.pdf.

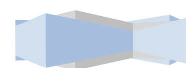
Franqui, Rebeca. “Ana Lydia Vega: mirando Haití con ojos puertorriqueños”. *Cuarto Propio*. Universidad de Puerto Rico. Nº 3. 2010. Digital. En sitio: http://cuartopropio.upra.edu/vol3/articulo_ana_lydia_vega.pdf.



Gelpi, Juan. “Ana Lydia Vega: Ante el debate de la cultura nacional de Puerto Rico”. *Revista Chilena de Literatura*. 42 (1999): 95-99. Impreso.

Gil de la Madrid, Antonio. “Ana Lydia Vega, escritora”. Enciclopedia Ilustrada de Salón Hogar, 2010. Digital. En sitio: http://www.salonhogar.net/escritores/AnaLydiaVega.htm.

Walcott, Derek. “Las Antillas: fragmentos de una memoria épica” en *La Jornada Semanal*. 3 de noviembre de 1996. Consulta 2006. Digital. En sitio: http://www.jornada.unam.mx/1996/11/03/sem-derek1.html.



Chilenización, homogenización y exilio: el conflicto peruano-chileno (1883-1929) en la memoria afrodescendiente de Arica[45].

Nathalie Artal Vergara
Universidad de Santiago de Chile

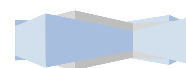
1. Desde el vientre de la madre África a la esclavitud en Arica.

Tanto Arica, como Tacna, en el siglo XVI, formaban parte del Virreinato del Perú y, ambas, deben su nacimiento y desarrollo a la ciudad de Potosí, llamada en la época “La Villa Imperial de Potosí”, la ciudad más importante en cuanto a riquezas mineras.

Es a partir de su descubrimiento cuando comienzan los arribos más importantes de esclavos negros, pues “ya por el año 1546 [Arica] empieza a habilitarse como puerto de salida de los minerales del altiplano, con motivo de haber sido descubierto el cerro de Plata de Potosí (…) y en 1574, por decreto del Virrey don Francisco de Toledo, se hizo obligatorio el tráfico de la plata por Arica, pasando a ser oficialmente el puerto de Potosí” (Urzua, 15). Se hacía necesaria la masiva mano de obra esclava.

Sin embargo, Arica, fue un lugar de tránsito, un *entrelugar* entre Potosí y otras tierras. De ningún modo fue un lugar apto y de existencia cómoda para los blancos, principalmente por el clima. A pesar de esto, y en principio, fueron codiciados los puestos de poder en esa ciudad por la elite blanca, quienes más tarde abandonaron la empresa. Otros, se quedaron más tarde en un productivo negocio: los criaderos de negros.

[45] La siguiente ponencia no intenta ser un trabajo científico. Es una recuperación histórica de una parte no difundida de la historia de Chile, cuya búsqueda se centra en los relatos orales de quienes vivieron o heredaron la historia. Esta es una adaptación de un artículo más extenso de mi autoría publicado en la revista de la Maestría en Historia y Memoria de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de La Plata, Argentina, Aletheia volumen 2, número 4, julio 2012, titulado *A(f)rica: relatos y memorias afrodescendientes en Arica tras la chilenización y el conflicto entre Perú y Chile (1883-1929)*.



Para 1711 el costo de un negro, según un registro dado por Wormald Cruz (*El mestizo* 157), era de entre 420 y 700 pesos, lo mismo que costaba una propiedad en alguna ciudad importante de América.

En algunos casos, como el del negrero Francisco Yáñez, bastaba con la compra de algunas mujeres y hombres negros a los que mantenían en cuarentena y encerraban en establos. Más tarde, simplemente el dueño de las "piezas", bautizaba a todas las criaturas nacidas con su apellido inscribiéndolas con el nombre de su madre y agregando que eran hijos de "padre desconocido". Los dueños y amos de estas "piezas" llegaban a realizar más de seis bautizos simultáneos y entre los niños no habían más que algunos meses de diferencia (Wormald, *El mestizo* 159).

En Lluta aún pueden observarse vestigios de estos criaderos y son parte de una ruta educativa y turística llamada "La ruta del esclavo".

Con esto, queda clara la influencia etnológica que los africanos tuvieron en Arica. Para terminar, solo en el Valle de Lluta los negros y mestizos de negros alcanzaron, en la primera mitad del siglo XVIII, exactamente al 40%; los indios y mestizos indios al 57,5% y los españoles al 2,5% (Wormald, *El mestizo* 160).

2. Reconstrucción del hogar en Arica

Potosí, comenzó a sufrir su decadencia en 1645 (Urzua). La sobreexplotación humana y mineral ejercida por el colonizador, y que se extendería durante un siglo, comenzó a apagarse. Con ello llegó la crisis económica. Las vetas se agotaron, los invasores sacaron todo de la tierra y ella los sacaría a ellos. El mismo año, en Arica una epidemia hizo que los blancos desaparecieran huyendo de esa tierra: la malaria, a la cual los negros fueron inmunes.

Los temblores y la epidemia se instalaron y, a partir de más o menos 1760, la compra de negros bozales desaparece de Lluta. Durante el siglo XVIII la población blanca se redujo,

casi hasta desaparecer, debido al paludismo que con intensidad y virulencia azotaba la costa (…) siglo y medio después, en 1871, los negros puros formaban la raza mayoritaria (…) con sus mestizos alcanzaban al 58% de la población, mientras el blanco representaba solo el 23,9% (Wormald, *El mestizo* 161).

Según cifras del año 1871, estudiadas por Wormald Cruz, en el Valle de Lluta de un total de 1200 habitantes 167 son negros y 239 mestizos hijos de negros. En el caso de Azapa las cifras son más decidoras: de un total de 590 habitantes, 391 son negros y 66 mestizos de negros (*El mestizo* 172-173).

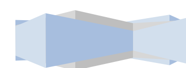
Incluso, en la ciudad la población negra era importante y llegó a tener un barrio propio llamado Lumbanga (palabra de origen africano que significa *caserío*).

En este barrio, los negros eran dueños de pequeños comercios y las mujeres, por lo general, trabajaban como empleadas domésticas (…) Tal vez contagiados por la vida apacible del Arica del 1900 preferían, según me cuentan, tender esteras sobre la vereda frente a sus casas, donde se instalaban con un jarro de vino a su alcance y una guitarra en la mano (Wormald, *Frontera norte* 171).

Nada queda de Lumbanga hoy, barrio que comenzó a desaparecer a principios del siglo XX. Sin embargo, sabemos que se habría ubicado en la actual calle Maipú.

Alejada de la ciudad, en ese entonces, se encontraba La Chimba, una vega que abarcaba desde la calle General Velásquez hasta Bajos del Chinchorro, y que también fue un lugar habitado por negros. La Señora Rosa Guisa, nacida en 1922 (89 años), afrodescendiente de padre y madre, nació y se crió en La Chimba:

> Ahí nací yo, en La Chimba, donde están todos esos monumentos, ahí tenía el rancho mi papá, en toda esa esquina, entonces cada vez que yo paso por ahí, empiezo: “espérense no más, los voy a sacar de aquí porque tengo que llegar a mi lugar, los voy a hacer desalojar de acá”. Los que me conocen, ahí, los que me ven



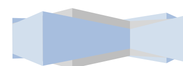
> (como todos me conocen) se ríen pues… "¿cómo estás amenazando Rosa?", me dicen, "está bien que Arica sea tuyo pero ¡no vengas con amenazas pues!". "¡Pero si Arica es mío pues!", les digo[46].

En la Chimba, ahí, cerca del mar, vivían algunas familias afrodescendientes. Algunas subsistían de las hortalizas y la pesca, también trabajaban en totora, como lo hizo desde niña la señora Rosa que agrega: "me gustaba estar con los negros, porque mi papá era negrito, negrito, y de pelo liso. Mi mamá era blanca, maciza y el pelo apretado, bien crespo, por eso que salí con el pelo así". Muchos murieron cuenta, pero además, dice que muchos desaparecieron en el periodo del *plebiscito*, "el lío que tenía Chile con Perú".

Los afrodescendientes de Arica eran peruanos. Como peruanos construyeron su vida en libertad, trabajaron para vivir en ese mar, en esa costa y en esos valles. En esa tierra sembraron y cosecharon su vida. A base de adobe, calamina, paja y totora construyeron sus casas. En lo más profundo de su ser el tambor de África se guardó, justo en el centro de sus corazones e hicieron de ello un carnaval, disimularon su pasado esclavo y vivieron, dentro de las posibilidades, libres. Las caderonas tumbaban al piso a los negros y gritaban ¡Tumba Carnaval! Los niños jugaban a imitar animales mientras sus padres y sus madres, vestidas de llamativos colores y con un pañuelo amarrado a sus cabellos, cocinaban chanfaina (o *moronga*, palabra africana) y arroz. Los adultos, tomaban café con pisco por las noches, tocaban cajón y bailaban vals. Vals peruano, afroperuano.

Inconscientemente o no, África renacía en Arica a través de sus hijos e hijas. Arica se convertía en el hogar de los afrodescendientes: el "espacio de intimidad, el mundo de los afectos, el sentimiento de pertenencia a una comunidad, incluso, un secreto cómplice entre sus integrantes" (Waldman, 39).

Sin embargo, "el hogar, espacio de la intimidad, tiene también una frontera: la puerta. La puerta demarca, circunscribe, divide y delimita, incluye y excluye; identifica lo que está «dentro» y lo que se encuentra «fuera»; separa al «nosotros» de lo ajeno y se extiende al



[46] Entrevista realizada por mí en noviembre del 2011 en Arica.

peligroso terreno de la «no pertenencia». Ella marca el principio de otra, quizá incierta" (40). Y las puertas afroperuanas, no estuvieron por siempre exentas de aquella marca.

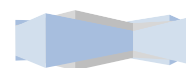
3. Raza y homogenización: la chilenización de Arica y la extensión de la diáspora afroariqueña

Como reconoce Barros Jarpa en 1922: "la de Tacna y Arica fue una cesión impuesta por las circunstancias. En el límite de estas provincias encontraba Chile la única garantía estratégica y económica para la defensa del salitre de la provincia de Tarapacá y para la provisión agrícola de esas mismas zonas áridas y estériles" (cit. en González, *La llave y el candado* 21). Es decir, Arica, nuevamente era considerada por nuevos explotadores de la tierra un espacio secundario o de subexplotación. Ya no hablamos de las minas en Potosí, sino del salitre de Tarapacá.

Por esto, el país "ganador" de la Guerra del Pacífico, decide firmar el Tratado de Ancón (1883). En el artículo 2º de tal Tratado, se dejaba bajo soberanía chilena y a perpetuidad la provincia de Tarapacá; en cambio, el territorio de las provincias Tacna y Arica, según el artículo 3º, dejaría pendiente su soberanía hasta que un plebiscito la resolviera a partir de 1894 (González, *El dios cautivo* 29).

Con esto, pasarían diez años de incertidumbre sufrida, ante todo, por quienes habitaban el territorio. Chile, dilataría la realización de este plebiscito: ¿cómo un peruano votaría a favor de que su tierra fuera de otro país?

De esta forma comienza el periodo de chilenización del territorio de Tacna y Arica, el cual se extendería más allá de 1929, cuando se firma el Tratado de Lima, acuerdo directo entre los mandatarios que dictaría que Tacna queda para Perú y Arica para Chile. Es decir, el plebiscito tan esperado jamás se realizó.



Sin embargo, en la paranoia que generó el famoso plebiscito, se formaron las Ligas Patrióticas que se dedicaron a chilenizar y desperuanizar Tacna y Arica, proceso que antes, también había vivido Tarapacá:

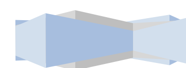
> Este proceso de desperuanización, ejercido en Tarapacá y en Tacna y Arica, tuvo características bien definidas, una de ella es que no fue una política sistemática del Estado sino una acción de grupos específicos de la sociedad civil. No se puede negar cierto compromiso de algunas autoridades con los grupos patrioteros, las que fueron removidas cuando el Estado consideró necesario hacerlo; de igual modo, por ejemplo, los grupos patrioteros criticaron abiertamente al plenipotenciario chileno (Agustín Edwards) y realizaron un atentado en contra del recién asumido Intendente (el entonces capitán de navío Gómez Carreño). No se puede decir que importantes organizaciones sociales, como el movimiento obrero, participaron de la acción desperuanizadora. Tampoco toda la prensa fue antiperuana (González, *El dios cautivo* 135).

De esta manera la población peruana sufrió violencia simbólica, sicológica, física, rapto y exilio. Población peruana que en Arica era eminentemente afrodescendiente.

Las acciones de la chilenización, que justamente se enmarcan en el Centenario, con la expulsión de los curas peruanos en las provincias ocupadas por Chile y continuó con las violaciones de domicilios particulares, ediciones de pasquines patrioteros y con las marcas en las puertas de los sentenciados a partir.

En este sentido, la acción de exilio violento tuvo que ver con la persecución a los hombres que eran quienes votaban y quienes, siendo peruanos, no le darían el favor a Chile en el plebiscito.

De hecho, Wormald Cruz, en su texto *Frontera Norte*, también señala que en esta época "la abundante población negra de Arica se dispersó" (172).



Esta fue por lo tanto, una nueva salida del negro de *su hogar*. Quienes decidieron quedarse lo hicieron en forma ilegal y clandestina o debieron nacionalizarse chilenos (Del Canto 57).

> Mi padre[5] llegó del Perú para tomar posesión de estas tierras y se casó con mi madre que era azapeña. Él se llamaba Juan Ríos Albarracín y ella Natalia Sánchez (…) después del plebiscito, mi papá se nacionalizó chileno porque los peruanos no podían tener propiedades. Los perseguían y muchos tuvieron que esconderse para que no les hicieran nada (Del Canto 50).

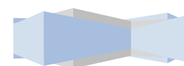
Tras este periodo, y estando Arica en poder del Estado Chileno, nunca se volvió a considerar en el censo de este territorio la variable afrodescendiente.

4. Reflexiones y relatos afroariqueños en torno a la chilenización y la invisibilización[47].

Rosa Guisa, ya citada, nos relata que a sus 6 o 7 años de edad vio cómo en las noches sacaban a la gente de sus casas, no sabe si eran "milicos" o carabineros quienes venían por ellos. Muchos, dice, arrancaron para el Perú, por la orilla de la playa, por los valles:

> Fue tremendo eso, andaban en caballo correteando a la gente, y a media noche, yo estaba chica y me atracaba bien, me acostaba con mi mamá, bien atracadita a ella, yo misma, como era chica, me tapaba la cabeza porque corrían para acá y para allá. Alcancé a ver eso (…) porque mi mamá no nos dejaba salir ni a la puerta, porque sacaban a la gente y no sé, decían que se los llevaban, no sé si sería para matarlos o para trasladarlos a otros lugares… no sé (…) les decían cholo renegado, chileno renegado, y gritaban afuera en la calle (…) y las carreras para allá y los peñascazos (…) se los llevaban y después no aparecían pues (…)

Se llevaban a los hombres dice y las mujeres quedaban llorando. De hecho, su padre fue uno de los perseguidos:

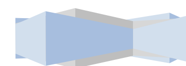


[47] Las siguientes reflexiones están enmarcadas dentro de las entrevistas realizadas por mí en noviembre del 2011 en Arica y el Valle de Azapa. Consideraremos algunas de ellas por cuestión de espacio, sin embargo todas ellas se encuentran registradas a la espera de ser parte de un documental audiovisual.

> A las mujeres las tiraban para un rincón y se metían a las piezas, revolvían todo, otros se subían al techo, no sé mi papá, dónde estaba… ¡Ah! ¡lo tenía en un baúl! Porque antes se usaban mucho los baúles grandes, ¡ahí lo tenía mi mamá! Si no se van luego mi mamá lo saca muerto (…) y abrieron el baúl pues, no sé cómo se las habrá arreglado mi papá (…) y no lo pillaron, porque mi mamá lavaba ropa ajena para los hoteles y entonces la tenía toda ahí (…) cómo estaría el pobre viejito ahí, puro aguantando, rogándole a todos los santos. Amenazaban a mi mamá diciendo que iban a volver. Mi mamá fue valiente, y les dijo "no, hace días que no sabemos nada, ¡ustedes mismos se lo llevaron! (…) si no es por los vecinos mis hijos se mueren de hambre".

Marta Salgado (64), afrodescendiente y presidenta de la ONG, Oro negro nos cuenta:

> Mi madre nos dijo cuando éramos adultas que nosotros éramos descendientes de africanos, no lo habían dicho antes porque ellos habían sido criados negando su condición, pero sí desde niña yo vivía en lo que antes se llamaba el Barrio Lumbanga, en una casa de adobe con caña en la calle San Martín 590, hecho todo de paja, entonces me crie como se criaban en ese entonces las familias negras, en vez de puerta eran cortinas, familias grandes, tenía 9 hermanos y mis dos padres eran descendientes de esclavizados (…) tenía un tío que era muy grande, se llamaba Juan Cadena, que vivía en Las Maytas, aún mis primas viven ahí, él medía como dos metros y era realmente negro… él vivió la época que se llamó el plebiscito, que nunca fue, pero que se denominó ya, más potente, la chilenización, porque las personas que vivían en este sector eran peruanas entonces cuando vino este tema de la chilenización las personas arrancaban o las hacían salir o, también, las mataban y ese tío, se escondió en un pozo de agua y allí permaneció muchos días y desde esa vez quedó con una enfermedad en las piernas, y bueno, el ya está fallecido, murió su esposa también.



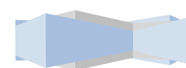
Las hermanas Huerta Corvacho, Marlene (52), Juana (65) y María (50), pertenecientes a la organización Lumbanga y al Colectivo de Mujeres Luanda, también nos cuentan su relato. Juana, criada en el Valle de Azapa, dice haber escuchado hablar sobre África a su madre:

> En Azapa nosotras vivimos como tres, cuatro años, y ella nos contaba a nosotros que cuando llegaron mis abuelos a Azapa, o sea a Arica, venían encadenados y ellos nacieron en el Valle —somos descendientes del Congo, (dice María)— Sí, ella todo el tiempo nos conversaba. A mí incluso me bautizaron debajo de un olivo y yo me crie ahí pues, en el olivo…

Marlene, agrega que otra cosa que escuchaba hablar a su madre fue que

> En el periodo de la chilenización, lamentablemente a los carabineros se les llamaba los blancos, y a los negros, los negros. Cuando los blancos llegaron al Valle de Azapa, porque sabían que la gente negra habitaba en el kilometro 8, porque ahí era donde llegaban los negros, dice que los blancos les decían a ellos que tenían que irse, que tenían que irse del Valle y donde vivía gente negra, todas las puertas de las casas las marcaban, con negro, le hacían cruz. Cuando llegaron, volvieron a la casa, del Valle de Azapa en el kilómetro 8, un grupo de negros ya se habían ido al Perú, los otros a Sama, otros habían arrancado para el Valle de Lluta, y mi abuelo arrancó también (…) Mi mamá se escondió en una bodega donde habían hartas cebollas… hartas cebollas. Bueno, yo hasta esa parte le alcancé a escuchar a mi mamá, porque nosotras no estábamos metidas todavía en el tema, no sabíamos si éramos descendientes de algo, solamente sabíamos que éramos negros no más.

Muchas familias quedaron divididas tras la chilenización. La madre de las hermanas Huerta Corvacho, encontró a uno de sus hermanos, Santos Corvacho, que había arrancado, treinta años después en Perú en una fiesta de Locumba.



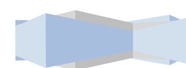
Milene Molina Arancibia (44), también de la Organización Lumbanga y de Luanda, presente en la entrevista señala que ellas tienen muchas familias en ciudades del Perú que ni siquiera conocen y que quizás ellos ni saben que ellas existen. "Este fue un momento histórico cruel hacía nosotros, dice, y en Chile no se quiere reconocer. Tampoco quieren reconocer que acá hay afrodescendientes".

Y es que los abuelos y abuelas afrodescendientes no solo perdieron su hogar, sus tierras y su patria. Nuevamente fueron separados de sus familias, nuevamente los ancestros, en muchos casos son imaginarios, porque no todos, producto de la negación y el miedo producido, pudieron enterarse de qué pasó con sus familias, como es el caso de Milene. Insistimos en la idea de la extensión de la diáspora a punta de la violencia de quien tiene el poder (primero los colonizadores, luego los mandatarios republicanos) que nuevamente es *blanco*, o bien, no es *negro*. Esta vez, el rapto, o la expulsión del hogar construido, no tenía que ver con niños y jóvenes que sirvieran como piezas de explotación, sino que la selección estaba dada ahora por género y edad: los hombres que pudieran votar debían ser eliminados del territorio.

Aquí tenemos el recuerdo de aquel que se quedó, del que pudo escapar, esconderse, borrarse y chilenizarse cada vez que se levanta y mira en el Morro de Arica la frase: "Arica, siempre Arica. Mayor es mi lealtad", obviamente, junto a una bandera chilena. Esta frase enmarca, señala, separa, advierte, amenaza inclusive, desde la altura y la omnipresencia: nos mira desde casi cualquier punto de Arica.

Desde ese momento el afrodescendiente dejó de ser peruano. Dejó de ser afroperuano y se tuvo que convertir en chileno. Cantar el himno cada día en la escuela, ser parte del desfile cotidiano en Arica, y mirar esa frase del Morro. Todos somos chilenos en Arica. Por la razón o la fuerza.

Sin embargo, ¿qué sucede con los que se fueron? Aquellos que viven en Sama, Perú, por ejemplo ¿Cuáles son sus recuerdos? Quizás "dolor, miedo, soledad, son imágenes que se entrecruzan cuando se piensa en el fenómeno del exilio y la expulsión de la patria. Huellas



que se connotan desde la propia etimología del concepto exilio: ser expulsado de lo propio" (Sanhueza, Pinedo, 2010: 10). Para entender esta extensión de la diáspora africana en el norte de Chile, tendríamos que reencontrarnos también con los que emigraron e instalaron su nuevo hogar en otras tierras.

Bibliografía

Del Canto, G. *Oro negro. Una aproximación a la presencia de comunidades afrodescendientes en la ciudad de Arica y el Valle de Azapa*. Santiago, Chile: Semejanza, 2003. Impreso.

González Miranda, S. *El dios cautivo: Las Ligas Patrióticas en la chilenización compulsiva de Tarapacá (1910-1922)*. Santiago, Chile: Lom, 2004. Impreso.

González Miranda, S. *La llave y el candado. El conflicto entre Perú y Chile por Tacna y Arica (1883-1929)*. Santiago, Chile: Lom, 2008. Impreso.

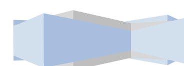
Pinedo, J. y Sanhueza, C. El exilio latinoamericano, una historia permanente. En Pinedo, J y Sanhueza,C (Ed.) *La patria interrumpida: Latinoamericanos en el exilio, siglos XVIII-XX* (1ª.ed., p.p. 7-10) Santiago, Chile: Lom, 2010. Impreso.

Urzua, L. *Arica, puerta nueva. Historia y folklore*. Santiago, Chile: Andrés Bello, 1957. Impreso.

Waldman, G. ¿Dónde está el hogar? Apuntes para una reflexión. En Amaro, L. (Ed.) *Estéticas de la intimidad*. (1ª.ed.p.p. 39-51). Santiago, Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile, 2009. Impreso.

Wormald Cruz, A. *Frontera norte*. Santiago, Chile: Editorial del Pacífico,1963?. Impreso.

Wormald Cruz, A. *El mestizo en el departamento de Arica*. Santiago, Chile: Editorial Ráfaga, 1966. Impreso.



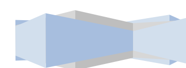
Frontera de la violencia: intentos de modernidad y ocupación como fracaso en *Colonos*

Sebastián López Vergara
Pontificia Universidad Católica de Chile

"Lejos de entrar la región en una era de prosperidad motivo de la 'Pacificación', lo que se registró en la Araucanía fue una explosión de violencia social y popular, protagonizada –principalmente, pero no de modo exclusivo- por una población mestiza" (338), observa el historiador Leonardo León en "Tradición y Modernidad: Vida cotidiana en la Araucanía". Una población mestiza que, cabe aclarar, creció y se desarrolló al sur del río Biobío por más de tres siglos al margen de, primero, la Corona española y, posteriormente, del naciente Estado chileno. La fuerza con la cual irrumpe este grupo es tal que León advierte del error cometido por el Estado chileno al dirigir su fuerza militar contra los mapuche debido a que son los mestizos quienes "no estaban dispuestos a ceder sus espacios de autonomía y libertad" y quienes afloran "con furia y desesperación una vez que el humo de los fusiles y los cañones fue despejado por las suaves y frágiles brisas de la modernidad" (339, 340).

Al leer *Colonos* de Leonardo Sanhueza, este clima de violencia está presente en la gran mayoría de los poemas, pero no solo entre los mismos mestizos, sino que, más importante y atractivo aún, entre mestizos chilenos y colonos extranjeros. Es más, tal se puede leer en el libro de Sanhueza, la violencia poco a poco va mermando las relaciones y proyectos de los colonos en la Araucanía. En este ensayo se intentará contextualizar esta violencia buscando algunas posibles razones detrás de este actuar, además de vincularlo con una resistencia frente al Estado y al modelo de modernidad que trata de imponer en la región. Esto se hará teniendo como referente algunos de los monólogos que integran el poemario.

Al preguntarse contra qué y quiénes iba dirigida la violencia de los mestizos, Leonardo León explica, en *La Araucanía: La violencia mestiza y el mito de la pacificación, 1880-1900,* que probablemente "contra la presencia del Estado y sus leyes", pero mucho más relevante por ahora, "contra los colonos extranjeros y foráneos que les despojaron de las

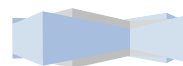


tierras más accesibles y fértiles… [, quienes] demostraban que había caminos distintos para vivir la vida que aquel marcado por la violencia [y al margen de la ley]" (251). Por lo mismo, León especifica que son mucho más significativos los crímenes que se cometían "contra la 'modernidad' y sus símbolos [entre ellos los colonos extranjeros]… porque reflejaban el rechazo que sentían importantes segmentos [del mundo mestizo] hacia todo lo que anunciaban los heraldos del progreso" (*Id.* 233).

Por lo tanto, es a través de la violencia el modo por el que el mestizo logra hacerse un espacio en el proceso de modernización/ocupación de la Araucanía, al cual no se pretendía suscribir ni dejar subordinar. Un asesinato o un ataque a alguna persona, la mayoría de las veces, no es gatillado por alguna acción en específico más que el intento de contener la entrada del Estado chileno y, consigo, los colonos. Así es como podemos comprobarlo en el poema "Compraventa" cuyo narrador es un colono español.

Él cuenta que a su negocio llega un chileno, o "uno de esos tristes peones", quien "[s]obre el mostrador [l]e dej[a] una carabina / envuelta en un par de camisas viejas. / Poco a poco, doblez por doblez, v[e] brillar / una Comblain de las que usa el Ejército". Sin embargo, no la acepta y le dice, "No me vengas a joder. Pero anda, / llévale tu joyita al gobernador Gorostiaga… / seguro que va a darte un premio" (Sanhueza, *Colonos*, 32). Con solo leer estos pocos versos, es posible enfocarnos en al menos dos aspectos: es claro el menoscabo con el que el colono español se dirige al peón chileno, al tratarlo de triste o miserable, además de la violencia de sus palabras. Pero es más interesante para lo que queremos demostrar y para el desenlace de la historia del colono si nos enfocarnos en lo que se trata de vender: una Comblain del ejército.

León contextualiza que entre 1880 y 1900, el período de mayor violencia en la Araucanía, los ataques se caracterizaban por "el uso indiscriminado de armas de fuego" (*La Araucanía…*, 240). Además, precisa que la disponibilidad de armas no debería alarmar a nadie debido a que "la región estuvo expuesta por décadas a guerras, confrontaciones y bandidaje, que llevaron a la acumulación de un *stock* bélico de proporciones que pasaba de mano en mano" lo que, claramente, explicaba porqué "el monopolio de las armas no lo

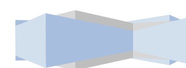


tenía el ejército ni la policía… [sino que] las armas de fuego eran un bien compartido” por la gran mayoría de los mestizos o colonos (*Ibíd*.). E insiste que lo más grave de este problema era el uso de las armas para resolver todo tipo de conflictos porque “elevaba el nivel de la violencia a un punto de confrontación que se resolvía con la muerte” (*Id.* 241).

Por lo mismo, frente a la negativa de comprar el arma de fuego, no es de extrañarse que el peón en el poema “Compraventa” reaccione preguntando, “¿Creís que no sirve esta carabina, viejo chucho? / … Mira si no sirve” y termine disparando y asesinando al colono español (Sanhueza 32). La razón es que los crímenes en sí pasan a ser parte de la cotidianidad, pueden ser gatillados por pequeños actos o pueden no tener ninguna razón ya que existe “una ausencia de un código de bandidos…. [Así, en] esos momentos, todos eran víctimas legítimas” dejando al descubierto que en estos actos no se buscan heroísmos “ni afanes de gloria, solo el afán de sobrevivir en cualquier cosa” (León, *La Araucanía…*, 246). Cabe precisar que ante el gran número de crímenes en esta época, León dice que podrían reflejar “la voluntad de una comunidad *afuerina* [no dispuesta] a someterse a los dictados de los hombres del poder” y cuyos actos más que nada “apuntaba[n] a deslegitimar en su base el proyecto de gobernabilidad” chilena (*Id.* 248)

A pesar de que es muy recurrente el uso de la violencia contra los colonos, la cual no tiene una razón completamente definida salvo quizá “el resentimiento y la frustración que causaba su creciente prosperidad” en contraste con la miseria y pobreza de la población mestiza y mapuche (*Id.* 182), decir que los colonos extranjeros no tenían el mismo actuar y no usaban la misma violencia que los mestizos, sería un error. De hecho, al leer los poemas “Verniory: Navidad de 1891” y en “Plaza de Victoria, 1893”, podemos hallar la misma violencia en los colonos extranjeros.

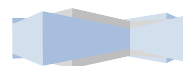
En el primero, nos encontramos al colono belga Gustave Verniory fumando y haciendo una gran revisión de su panoplia, o colección de armas, que cuelga en su “dormitorio espartano” y que la componen “un corvo, un puñal, un cuchillo de caza, / una escopeta calibre 16 con percusión central / y cinco revólveres… [además de una] Winchester de 16 tiros / … [y] una Comblain robada al gobierno” (Sanhueza, *Colonos*, 55). De hecho, no deja de impactar



la peculiar forma con la que Verniory se refiere y piensa sus carabinas, tal como si fuesen puntos de referencia y lo ayudasen a ubicarse en el mapa de su vida en la Araucanía, las cuales están "arriba y abajo, por el norte y por el sur, / como dos ríos en las fronteras del desbande, / [sus] dos carabinas vigilan la paz del rebaño": una brillando inmutablemente en el cielo, la otra acostumbrándose a su lugar en la tierra (*Ibíd*.). Así vemos cómo, en realidad, colonos y mestizos en La Frontera comparten los mismos códigos y la misma devoción por el uso indiscriminado de las armas de fuego. Esto lo podríamos explicar y entender por el hecho de que "la transgresión, cuando es continua, vasta y cotidiana, invita a transgredir" (León, *La Araucanía…*, 191). Consiguientemente, no deberíamos alarmarnos al ver que los colonos tampoco eran sujetos pacíficos y nobles como la historiografía tradicional ha intentado caracterizar sino que, como argumenta el historiador Jorge Pinto, muchos "colonos reaccionaban con la misma violencia con que eran atacados" (*El Estado y la nación, y el pueblo mapuche. De la inclusión a la exclusión*, 227), tal como podemos leer en "Plaza de Victoria, 1893".

"¿Cómo comenzó todo?", pregunta la voz del poema y, tratando de responderse, aclara que "[n]adie, ni el pastelero García, / podría explicarlo sin valerse de imaginaciones / porque los que estuvi[eron] allí de verdad / sab[ían] que la calle era una taza de leche" (Sanhueza, *Colonos*, 57). Sin embargo, "desde la mismísima nada del Diablo, / salió una turbamulta de chilenos, indios, gringos / rusos, italianos, mestizos y españoles", además de personas de las más variadas profesiones y oficios, a "convertir la más tranquila de las calles de Victoria / en un sonoro festival de trompadas y patadones" (*Ibíd.*). Habiendo leído esto, podríamos entender que la violencia entre los habitantes de La Frontera obligaba a responder con más violencia aún y es además inexplicable.

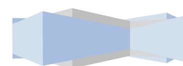
Similar es lo que expone Leonardo León al decir que la violencia en la Araucanía de esos tiempos "atrapaba en sus redes a sus víctimas, transformándolas radicalmente; a pesar de provenir de tierras distantes, pocos podían escapar a la enorme influencia que jugaba sobre sus ánimos la lucha sorda y subterránea que libraban los mestizos" no solo contra el Estado, como especifica el historiador, sino que, nos permitimos agregar, contra los colonos, las leyes y cualquier fenómeno que representara la modernidad (León, *La Araucanía…*, 191).



Por lo mismo, estos ataques y peleas que se dan en La Frontera y que involucran a la gran mayoría de los habitantes, sin importar nacionalidades ni profesiones, no tienen una causa fortuita o eventual más determinante que el ambiente de violencia prevaleciente en la Araucanía. Así es como podríamos entender que la voz del poema no pueda explicar lo sucedido porque no existe el control entre las relaciones sociales: ley y disciplina no tienen lugar en la plaza de Victoria.

De hecho, la misma voz tampoco sabría referirse a cómo termina "esa orgía de aqueos y troyanos", quizá "[h]abría que conocer la lengua de los ángeles" para buscar una explicación porque repentinamente "la calle ha cobrado su silencio" (Sanhueza, *Colonos*, 57). Sin embargo, trata de aclarar que "los que estuvi[eron] allí de verdad / sabemos que debajo del infierno hay otro infierno, / una calzada polvorienta hacia la tierra de nadie, / un tedio esparcido en tongos y chupallas, en ojotas / y en levitas y en sombreros traídos de París" (*Ibíd.*). Esto pone en evidencia dos aspectos ya referidos anteriormente, pero que vale la pena volver a enfatizar: la transgresión y la violencia cuando son continuas atrapan e invitan a actuar de la misma manera; y, al darse este tipo de relación entre los mestizos, colonos extranjeros e indígenas, es claro que los actos son repentinos e incontrolables, siempre enmarcados en la desesperación del acto y no en sus consecuencias.

Así mismo, el historiador Jorge Pinto en *El Estado y la nación, y el pueblo mapuche* explica que la colonización de la Araucanía, como idea que llevara la modernidad a la región, era en sí violenta "no solo contra las comunidades indígenas, sino también contra el mundo agrícola en general [ya que se postergaba] al colono nacional en beneficio de los colonos extranjeros, a quienes se consideraba más capaces de emprender la ocupación de la Araucanía" (219-220). Sin embargo, luego de la colonización es posible encontrar una fuerte atomización entre los distintos grupos, es decir, "los mapuche, los colonos y trabajadores chilenos y los inmigrantes europeos tuvieron que enfrentar problemas de distinta naturaleza" que los separa unos a otros, donde cada cual "luchaba por sí mismo" (*Id.* 232). Producto de esta atomización es que las relaciones entre ellos los individuos es una constante fricción de la cual no se sabe el efecto ni la reacción que desencadenará, tal como pudimos ver anteriormente en el poema. Es más, si intentamos entender la ocupación



de la Araucanía también como la imposición de un aparato disciplinario como, en este contexto, es la ley, podríamos aproximarnos a una explicación de la violencia entre los mestizos y colonos extranjeros.

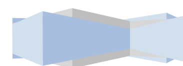
En *Vigilar y castigar*, Michel Foucault entiende que los espacios disciplinarios tienden a:

> dividirse en tantas parcelas como cuerpos o elementos haya para repartir… [así se trata] de saber dónde y cómo encontrar a los individuos, de instaurar comunicaciones útiles, de interrumpir las que no lo son, de poder en cada instante vigilar la conducta de cada uno, apreciarla, sancionarla, medir las cualidades o los méritos. Procedimiento, pues, para conocer, para dominar, para utilizar (166).

Así, la disciplina representa en sí un intento por conocer, analizar y saber siempre de qué manera actúan e interactúan los individuos. Por lo mismo, Foucault explica que la disciplina transforma "multitudes confusas, inútiles o peligrosas, en multiplicidades ordenadas", las cuales están compuestas por individuos 'fabricados' quienes son tomados "a la vez como objetos y como instrumentos" de esa disciplina (*Id*. 172, 199).

Sin embargo, es necesario mencionar que a pesar de la distinción ofrecida por Foucault entre disciplina y ley, él observa también que el "funcionamiento jurídico-antropológico… de la penalidad moderna… tiene su punto de formación en la técnica disciplinaria… de sanción normalizadora", las cuales clasifican, jerarquizan y normalizan el actuar de un cuerpo social (*Id*. 214). Además agrega que desde el siglo XVIII, las disciplinas y las normas, al tratar de imponer una homogeneización, se acercan a la ley y estas tres se obligan a buscar nuevas delimitaciones entre ellas (*Ibíd*.).

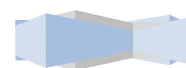
Entonces, si contextualizamos estas ideas sobre disciplina y ley en *Colonos*, podríamos entender porqué en La Frontera no existe una "pacificación" ni tampoco una imposición efectiva del Estado y su afán modernizador. Y es que tal como vimos en "Plaza de Victoria, 1893", el actuar de los individuos sigue siendo "confuso" y "peligroso" dentro de los



márgenes de la ley chilena de esos tiempos. Lo repentino del actuar de los mestizos, colonos e indígenas es tan patente que no se puede controlar y ni lograr prever por los mismísimos habitantes. Leonardo León clarifica también que imperaba "un ambiente de insubordinación que atentaba desde sus diversos ángulos contra la gobernabilidad" y las normas que intentaba imponer el Estado por medio de sus leyes en la recién "pacificada" Araucanía, además la violencia en esos tiempos tenía una "capacidad para crean un ambiente de ruptura el cual arrastraba consigo a los demás grupos sociales" (*La Araucanía…*, 267, 268). El poder con el cual los individuos fronterizos actúan no se doblega frente a una disciplina que trata de analizar y dominar sus acciones sino que tiene una "extrema viveza para adaptarse a las nuevas modalidades de lucha" con las que el Estado trata de contenerlos y dominarlos (*Ibíd.*).

Dentro de la misma lógica, Juan de Dios Luna, en el monólogo que lleva su nombre, cuenta que "[h]ace unas noches Maximiliano García, el matarife / venía por la misma vereda que [él]" donde quedaron frente a frente, "situación ideal", comenta, "para dar un buen empellón, a ver qué [l]e decía" (Sanhueza, *Colonos*, 65). Sin embargo, García le pregunta qué "motivos tenía para… agredirlo", a lo que Juan de Dios Luna, le responde "[q]ué motivos ni qué mariconadas", y luego lo deja "pasar como a una dama", aunque no pierde la oportunidad de "abr[irle] un bonito ojal con [su] cuchilla / para abotonarle el alma, la camisa y el pulmón" (*Ibíd.*). Lo impresionante en el caso de Juan de Dios Luna es lo gratuito de la violencia con la que actúa, casi como si fuese una diversión, un hecho que, tal explica Foucault sobre la indisciplina, "no se ajusta a la regla, … se aleja de ella", es una desviación de la norma y, en este caso, de la ley (*Vigilar y castigar*, 209). Desviación, además, que no se puede conocer, dominar, ni mucho menos utilizar porque es muy repentina aunque periódica y sostenida.

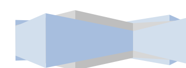
En *El Estado y la nación, y el pueblo mapuche. De la inclusión a la exclusión*, Jorge Pinto puntualiza que "las autoridades locales reconocían que [la violencia] era uno de los problemas más graves de la región…. Sin embargo, las fuentes dejan la impresión que no se trató de simples hechos delictuales, sino de acciones que podrían asociarse a episodios propios de una comunidad afectada por evidentes conflictos sociales" (218). Problemas,



como ya se expuso anteriormente, tales como la atomización que existía entre los mismos actores sociales de La Frontera, quienes luchaban entre ellos mismos para hacerse un espacio en la región recién ocupada. Aunque el conflicto específico para el Estado chileno y su "pacificación"/ocupación era, como expone Leonardo León, que "la implantación del marco jurídico estatal chocaba con las sucesivas olas de violencia social e individual" que constantemente sacudían a las villas debido a que los mestizos, y lo extendemos también a los colonos extranjeros, "no estaban dispuestos a ceder sus espacios de autonomía y libertad", ni menos dejar de manejarse con sus códigos; entre ellos, la violencia ("Tradición y modernidad: Vida cotidiana en la Araucanía", 337, 339).

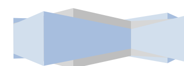
Por lo mismo, es que el grupo social de La Frontera "no pudo reaccionar… frente a los proyectos modernizadores de la sociedad global [porque éstos no brindaron] las oportunidades esperadas a los trabajadores… y no consiguió, tampoco, transformar a los colonos europeos en la palanca del progreso" (Jorge Pinto, *El Estado*…, 232). Pero más decisivo aún es que la región enfrenta repentinamente un proceso de recomposición social, donde "cada cual tuvo que luchar con sus propias armas", dejando fuera "toda posibilidad de configurar… un sentido de identidad colectivo" (*Ibíd*.).

Para finalizar, es muy útil enfocarse en el poema "Enoc Pineda" ya que podríamos ver como, una vez más, la violencia en La Frontera permea inesperadamente la gran mayoría de las situaciones y atrapa a todo tipo de individuos, sin importar nacionalidad ni profesión. Enoc Pineda narra la noche cuando sale con su hermano a emborracharse a "la casa de lata" luego de llegar con su título de abogado (Sanhueza, *Colonos*, 42). Cuenta que "esa noche sali[eron] de allí / sin saber dónde estaba el norte o el sur / y por eso toca[ron] la puerta de los Glantz / para ver si [l]os orientaban", quienes sí orientan a los hermanos, tal como dice Pineda, porque "él atravesó la garganta de [su] hermano / y ella [l]e reventó la cabeza con un hacha" a Pineda (*Id.*). Primero, aquí no solamente encontramos un asesinato que no tiene ninguna explicación posible más que el acto mismo, casi gratuito, de los Glantz a los hermanos Pineda, sino que con este mismo ataque podemos ver cómo la atomización de la Araucanía atrapa a estos colonos rusos (tal especifica el poema "Los Glantz") y los lleva a asesinar a un abogado quien, podríamos especificar, representa la ley y la disciplina que el



Estado fallidamente trata de imponer en el territorio. Sin embargo, La Frontera ocupada por colonos europeos y mestizos está constituida por una "extraordinaria… mezcla de viejas y nuevas tradiciones, entrecruzadas por cohortes de pequeños incidentes que desfigur[an] el impacto del progreso y retra[en] su aparente modernidad" (Leonardo León, "Tradición y Modernidad: Vida cotidiana en la Araucanía", 349).

Habiendo dicho esto, podemos concluir que la violencia en la cual se ven atrapados los habitantes de La Frontera y los personajes de *Colonos* es siempre diversa, como también son las mismas personas de la región. Son personajes cuyas relaciones están siempre en constante fricción por el ambiente donde interactúan, además de la imposibilidad de prever el efecto de esas acciones. Es así como falla en establecerse el Estado, al no poder leer en los habitantes de la Araucanía actos de fácil dominación. La "pacificación", en su proyecto de imponer la modernidad, nunca logra "organizar lo múltiple", mucho menos "dominarlo [e] imponerle un 'orden'" ya que para eso necesita crear una homogeneidad de la cual los habitantes fronterizos siempre tratan de resistir por medio de asesinatos o violencia (Foucault, *Vigilar y castigar*, 172).



Bibliografía

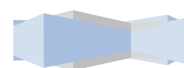
Foucault, Michel. *Vigilar y castigar, nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2006. Impreso.

León, Leonardo. *La Araucanía: La Violencia Mestiza y el mito de la "pacificación", 1880-1900*. Santiago: Editorial ARCIS, 2005. Impreso.

---. "Tradición y modernidad: Vida cotidiana en la Araucanía (1900-1935)". *Historia*. 40 (2007): 333-378. Digital.

Pinto, Jorge. *El Estado y la nación, y el pueblo mapuche. De la inclusión a la exclusión*. Santiago: Ediciones de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, 2003. Impreso.

Sanhueza, Leonardo. *Colonos*. Santiago: Editorial Cuneta, 2011. Impreso



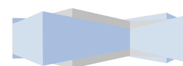
El discurso científico del siglo XIX y su papel en el extermino
de los pueblos originarios de la Tierra del Fuego

Kenny Low Andrade
Becaria CONICYT
Universidad de Santiago de Chile

El tema general que nos interesa abordar en este trabajo es el discurso de divulgación científica del siglo XIX como texto ideológico en relación con la ciencia social europea y los procesos de construcción de los Estados nacionales en la América Hispana[48]. Específicamente, esperamos avanzar en la caracterización ideológica de una de las formas específicas de esta relación, los discursos de divulgación científica que están en la base del genocidio de los pueblos originarios en los procesos de expansión territorial de estos nuevos Estados.

Primero se debe recordar algunas características de la ciencia europea en el siglo XIX. Brevemente, se caracteriza por su institucionalización en las universidades, la profesionalización de sus practicantes y la jerarquización entre "ciencias naturales" y "ciencias sociales". El derrotero de las ciencias sociales, como segundonas en la nueva jerarquía establecida, fue emular la metodología de sus hermanas mayores, y así se erigió un intento de "física social" que materializaba el positivismo de la época. La historia, la economía, la sociología, la ciencia política y la antropología, buscaban desarrollar un conocimiento "objetivo" y para ello se abocaron a la descripción de la "realidad"; dicha materialidad estaba alrededor suyo, en sus propios países o en los países que aún eran parte de los imperios europeos de ultramar.

Del tremendo prestigio social que logró la ciencia en Europa, nos interesa recoger las polémicas suscitadas por la geología y la biología. La geología desarrolló un público y encarnizado debate en relación a la edad de la Tierra que enfrentó a la ciencia y la



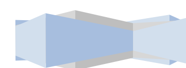
[48] Esta relación ha sido enunciada en los trabajos de Elias Trabulse, *La ciencia en el siglo XIX,* y de Zenobio Saldivia, *La ciencia en el Chile decimonónico*.

religión[49]. La resolución de esta polémica en favor de la ciencia, en el sentido que permitió colocar a la ciencia a la par de la religión como explicación del mundo, ayudó a preparar la aceptación de la tesis evolucionista de Darwin hacia mediados de siglo, quien desde la biología logra imponer la idea del desarrollo de las especies a lo largo del tiempo geológico a través de cambios posibilitados por una selección natural de las características que mejor permitían la adaptación al medio natural. Esta estructura teórica permitió extrapolar los resultados desde las especies del mundo natural al desarrollo de los seres humanos y fue el principal exponente de ello, Thomas Huxley, quien postuló en 1860 la evolución del ser humano a partir de los primates y propició la búsqueda del eslabón que conectaba a ambas especies. Este tipo de ideas, convenientemente argumentadas en el proceso de su divulgación pública, posibilitaría la aceptación social en Europa de los "zoológicos humanos" que a partir de 1870, comandados por comerciantes inescrupulosos, llevaron a indígenas sudamericanos y de otros continentes a ser secuestrados, torturados y exhibidos en gira por ciudades europeas como "contribución" al conocimiento científico.

Esta somera descripción intenta resumir algunos de los puntos de la ciencia en la Europa del siglo XIX que conectan con el discurso de divulgación científica desarrollado en Hispanoamérica, la que vive una situación muy particular: como lo ha señalado Mario Góngora, se trata de Estados recién constituidos, cuya independencia había sido gatillada más por una coyuntura histórica que por la madurez de un proceso político original. En la apurada formación de estas nuevas nacionalidades los elementos simbólicos jugaron un papel relevante, y entre ellos la educación fue fundamental para las nuevas repúblicas. Como pilar de esta educación se erige la ciencia y los nuevos gobiernos buscan en los científicos europeos la validación de sus discursos. A partir de 1830 el Estado chileno contrata a numerosos "sabios extranjeros" y en base a su trabajo se desarrolla la educación nacional[50]. Además, los recientes países americanos son un extenso territorio en que reunir

[49] Mientras de un lado reconocidos científicos como William Smith, ingeniero que logró fijar la edad geológica a través de los estratos; Georges Cuvier, que determinó la extinción de especies por grandes catástrofes naturales; y Charles Lyell, quien discute con Cuvier que los cambios geológicos han sido paulatinos; hablaban de millones de años de formación de la tierra y sus especies, los creacionistas establecían que la tierra había sido creada por Dios tal cual señalaba el génesis y a partir de allí contaría con unos 4.000 a 6.000 años.

[50] Zenobio Saldivia en su trabajo *La ciencia en el Chile decimonónico*, nos informa que en 1830 es contratado por el Estado de Chile el botánico francés Claudio Gay para formar el Gabinete de Historia Natural y realizar



los datos que la ciencia positivista europea requiere para demostrar sus hipótesis. Así, naturalistas europeos sin residencia en nuestros países desarrollarán parte de su trabajo de campo en estas tierras: Humboldt en 1804 y Darwin en 1839, serán casos emblemáticos para Chile.

Queremos profundizar ahora cómo los discursos de divulgación científica generados en los nacientes países hispanoamericanos, no necesariamente emitidos por los mismos científicos, sino por "intelectuales" en general, científicos que publican libros de divulgación, humanistas, periodistas, políticos, entre otros, contienen un programa ideológico racista que posibilita la desvalorización de la cultura popular de los países latinoamericanos y la invisibilización del exterminio y usurpación de territorios ancestrales de los pueblos originarios.

Difícilmente los hombres que participaron de las expediciones científicas que describían territorios, flora y fauna de los nacientes Estados hispanoamericanos, tenían como objetivo consciente entregar los argumentos que darían aceptación social a políticos, capitalistas, aventureros y colonos, para despojar de sus territorios a pueblos enteros, induciendo un etnocidio por omisión y a veces activo. O a los insignes humanistas que luchaban por educar a las masas rurales y urbanas, conscientes de que más que educar, homogeneizaban sociedades con una cultura propia rica y original. Una posición tal que permitiera acceder a puntos de vista diferentes al hegemónico, es solo posible desde fuera del eurocentrismo descrito. Solo quienes entendieron que cuando decían "nosotros" decían algo diferente de España o Europa, pudieron desarrollar discursos propios; fueron los menos, Simón Rodríguez y José Martí estuvieron entre ellos y no tuvieron éxito. El siglo XIX, que vio la independencia política de España no pudo ni quiso la independencia cultural de Europa, no fue sino la continuación y el afianzamiento del poder político y económico de quienes ya

---

exploraciones del territorio nacional, en 1838 la Escuela de Minas de la Serena contrata al químico y geólogo polaco Ignacio Domeyco, en 1829 se contrata al argentino Domingo Faustino Sarmiento para fundar la Escuela Normal de Preceptores, en 1843 al agrónomo francés Perrot para hacerse cargo de la Dirección Científica de Quinta Normal, en 1848 al geógrafo francés José Amado Pissis para dirigir la Comisión Topográfica de Chile y en 1849 para levantar un plano general del país, en 1853 al naturalista alemán Rodulfo Phillipi, que ya residía en el país a cargo del liceo de Valdivia, para hacerse cargo del Museo de Historia Natural, y en 1853 al economista Courcelle-Seneuil para dar clases de economía política en el Instituto Nacional.

gozaban de él en la Colonia, los criollos. Y a ello contribuyó, con un papel que intentamos relevar, el discurso científico de la época.

Así presentado, el discurso científico deviene en texto ideológico que como tal es susceptible de ser analizado para descubrir el eurocentrismo que implica. Los textos seleccionados para este trabajo son *Facundo* o *Civilización y Barbarie. Vida de Juan Facundo Quiroga y aspecto físico, costumbres y hábitos de la república Argentina*, de Domingo Faustino Sarmiento, para establecer la importante dicotomía entre civilización y barbarie que ha consagrado; el *Viaje de un naturalista alrededor del mundo* de Charles Darwin para entender la pobre imagen que de Tierra del Fuego se tenía en la época; y *La Conferencia en el Instituto Geográfico Argentino de 1887*, de Julius Popper para llegar a los argumentos que posibilitan el exterminio de los pueblos originarios de la Tierra del Fuego.

La selección de estos textos de divulgación científica, más que propiamente científicos, obedece a que son ellos los que finalmente materializan la socialización de las ideas científicas de la época. Son los discursos o conferencias públicas, las revistas científicas y los periódicos de la época, los que permiten que las masas alfabetizadas conozcan los conceptos científicos en boga y los difundan a través de su reproducción oral. Podría pensarse que en esta suerte de intermediación que hacen los discursos de divulgación científica hay una traducción que distorsione o traicione el sentido original del discurso propiamente científico, sin embargo, la ciencia de la época contiene en su estructura un eurocentrismo, racismo y clasismo, insalvables.

El *Facundo* de Sarmiento, publicado durante su exilio en Chile en 1845 a través de entregas sucesivas del periódico *El Progreso*, conoció tal éxito que fue editado cuatro veces más en vida del autor, siendo traducido al francés y al inglés. Ha sido leído como el discurso ideológico que más trasparentemente expresa el desprecio por lo propiamente americano para ensalzar lo europeo que representa el progreso querido para los nuevos países americanos. Juan Facundo Quiroga, exitoso caudillo de la provincia de Rioja, luchó por la causa federalista en la convulsionada Argentina de 1820 a 1835, fue asesinado en una

emboscada y tras su muerte Rosas asume el control del Estado ejerciendo una dictadura que duró de 1835 a 1852. Para Sarmiento, Facundo y Rosas representan la barbarie, ambos son el símbolo de una forma de ser "americano" que detiene el progreso posible del país. Frente a la barbarie que impera, la civilización es el camino de la salvación, y esa civilización no es otra que la europea y está representada por la ciencia social que estudia las determinaciones de los pueblos:

> A la América del Sur en general, y a la República Argentina sobre todo, le ha hecho falta un Tocqueville que, premunido del conocimiento de las teorías sociales, como el viajero científico de barómetros, octantes y brújulas, viniera a penetrar en el interior de nuestra vida política, como en un campo vastísimo y aun no explorado ni descrito por la ciencia, y revelase a la Europa, a la Francia, tan ávida de fases nuevas en la vida de las diversas porciones de la humanidad, este nuevo modo de ser, que no tiene antecedentes bien marcados y conocidos. (9-10)

El narrador de Sarmiento es absolutamente enfático en su admiración por Europa y su producción intelectual como única posibilidad de desarrollo frente a lo americano autóctono, así lo mantendrá a lo largo de todo el texto y cuando se refiera a los jóvenes argentinos que se oponen a Rosas, llegará a comparar la barbarie que este representa para él, con las históricas otredades culturales europeas, reproduciendo fielmente los esquemas mentales europeos (229). Sarmiento entiende por educación la trasposición de la cultura europea a América, en este sentido no sorprende su énfasis en señalar la necesidad de incrementarla y en poner como antítesis a negros e indígenas "…porque el saber es riqueza, y un pueblo que vegeta en la ignorancia es pobre y bárbaro, como lo son los de la Costa de África, o los salvajes de nuestras pampas." (239)

Este discurso y su enorme repercusión social es una muestra del esquema ideológico, legitimado por la ciencia, es uno de los elementos que prepara las bases de lo que a fines del siglo XIX consistirá en la usurpación de territorios ancestrales y el exterminio y confinamiento de los pueblos originarios de Chile y Argentina, las llamadas Guerra de

Pacificación en Chile y Campaña del Desierto en Argentina. En nuestro país, la relación paradigmática con lo indígena está desplegada en el tratamiento del pueblo mapuche; esta relación, siempre conflictiva políticamente, se ha caracterizado por una aparente ambigüedad que admira su esfuerzo de resistencia a españoles y chilenos, pero no deja espacio para su autonomía. Su clasificación en el lado de lo bárbaro, que impone el esquema mental sarmentino, supone la desaparición o a lo más una acogida civilizadora, aun cuando su fenotipo los marque permanentemente del lado de "los otros" al poner en juego el eje racial. Para abordar la relación con lo indígena me he enfocado en un proceso posterior a la Pacificación de la Araucanía" y poco relevado socialmente en su época, que muestra el grado extremo en que el eurocentrismo y el colonialismo intelectual invisibilizan el exterminio de los pueblos originarios: se trata de la colonización de la Tierra del Fuego en Magallanes y de sus consecuencias para selknam, yaganes y kaweskar.

Un antecedente ineludible es el texto del viaje de Darwin que en 1832 llega a Tierra del Fuego. *Viaje de un naturalista alrededor del mundo*, editado en inglés en 1839 conoció en 1840, gracias a Andrés Bello, una traducción y publicación en el periódico *El Araucano* de las partes de este texto correspondientes a su paso por Chile (Saldivia: 46-47). Este texto es propiamente un discurso de divulgación científica, pero escrito por el mismo investigador que solo muchos años después, en 1859, publicará *El origen de la especies por medio de la selección natural*, texto propiamente científico que presenta la teoría construida con los datos recogidos en dicho viaje. Un joven Darwin, construye una lamentable imagen de los indígenas yagan y kaweskar, sin la menor intuición etnológica ni empatía; no ve humanos sino animales, y si algo de humano hay en su descripción estará asociado a la imagen del bárbaro, de la infancia de la humanidad. Lo que podríamos creer que es solo el impacto inicial del encuentro con los yagan, será un discurso sistemático:

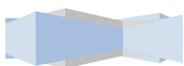
> ¿qué hay en su existencia que pueda poner en juego las facultades intelectuales elevadas? ¿Qué necesidad tienen ellos de imaginación, de razón o de juicio? En efecto, no tienen que imaginar, comparar o decidir nada. Para arrancar de la roca un molusco no hay ni siquiera necesidad de emplear la astucia, la más ínfima facultad del espíritu. En cierto modo

pueden compararse sus escasas facultades al instinto de los animales, ya que, esas facultades no se aprovechan de la experiencia. (266)

De los kaweskar que viajan en el Beagle sabemos que vuelven con su pueblo después de ser raptados para civilizarlos en Europa y uno de ellos, Jemmy Button, se reencontrará con sus captores meses después; Darwin solo ve en el muchacho degradación y vergüenza por su pueblo. Todas estas construcciones surgen de la experiencia de Darwin entre el 17 de diciembre de 1832 y el 6 de febrero de 1833. Menos de dos meses en Tierra del Fuego y un relato de casi 30 páginas no harían imaginar el posterior destino de estos pueblos originarios.

Finalmente, revisaremos *La Conferencia en el Instituto Geográfico Argentino de 1887*, que es el recuento del primer viaje de exploración realizado por Julio Popper a la porción, recientemente argentina, de la Tierra del Fuego entre septiembre y diciembre de 1886. Popper, de origen rumano y viajero dedicado a la exploración geográfica, se presenta a sí mismo como ingeniero por lo que su discurso ocupa la investigación científica como referente. A diferencia de un relato propiamente científico de la época, en que la trama está dada por la descripción de las partes que constituyen el objeto de investigación, Popper construye un relato que sigue su aventura personal, pero intercala elementos que refieren el discurso científico (inclusión de los nombres latinos de las especies vegetales y animales que menciona, interpolación de datos pluviométricos o de ubicación geográfica, información geológica).

Nos interesa de la descripción de este discurso científico la imagen que construye de los selknam, pues ella forma parte de la ideología que sustenta el exterminio de este pueblo. Los selknam aparecen a lo largo de todo el texto cómo referente de anécdotas breves que además de graficar la descripción literaria del lugar van entregando antecedentes de las formas de vida de este pueblo. Popper construye una descripción en tono científico de los selknam, a quienes en todo momento llama Onas, que intenta caracterizar su estructura física, sus vestimentas, su alimentación, algunas herramientas. Pese a la escasísima información que pudo recoger de esta cultura, la extensión de su descripción es equiparable



a la de yacimientos auríferos, objetivo de su viaje. Y aquí el motivo de tal atención sería legitimar un conocimiento de los selknam que permita despachar, hacia el final de la conferencia, declaraciones de este tipo:

> En cuanto a las facultades intelectuales de los Onas, no deben estar muy desarrolladas a juzgar por las herramientas primitivas de que se valen en sus trabajos. (87)

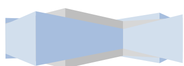
> Esto revelaba sus alarmantes tendencias comunistas. Era inútil explicarles que los caballos y ovejas, siendo propiedad del establecimiento, no debían ser considerados como guanacos. Los Onas no entienden de economía política: su sola teoría, expresada con ademanes, era esta: 'Todo es guanaco: una oveja es guanaco chico; un caballo es guanaco blanco'. (…) Esta opinión del indio Ona no ha sido alterada hasta la fecha: pero en la estancia se ha cambiado de política; pues si bien los indios siguen matando ovejas y caballos cuando pueden burlar la vigilancia de los guardias o puesteros, en cambio estos últimos matan a los indios cuando los hayan en flagrante delito. (88)

Lo dicho sobre los selknam busca ser el sustento de una imagen de lo indígena que permita hacer discursivamente aceptable el secuestro y asesinato de indígenas. Así, el secuestro es velado por el intento de comunicarse con los selknam o de sacarles fotografías; y el asesinato, por el argumento judicial de enfrentar flagrantes delitos. Por ello, los episodios que relatan estas prácticas (el secuestro de la joven en una estancia donde estuvo sin comer ocho días, el secuestro de los niños a quienes quiere fotografiar y que escapan, o la política de asesinar a los selknam que toman ovejas o caballos llevados por su "alarmante tendencia socialista") son parte integral del anecdotario expuesto por Popper, sin que generen en el narrador, ni supongan en el receptor, la más mínima reflexión ética.

Pero, ciertamente, esta reflexión ética no es algo que se pueda exigir, o siquiera esperar, de textos como los de Sarmiento, Darwin o Popper. La visión eurocéntrica está instalada de tal forma en el siglo XIX que constituye una visión de mundo que determina los discursos:

> El mito fundacional de la versión eurocéntrica de la modernidad es la idea del estado de naturaleza como punto de partida del curso civilizatorio cuya culminación es la civilización europea u occidental. De ese mito se origina la específicamente eurocéntrica perspectiva evolucionista, de movimiento y de cambio unilineal y unidireccional de la historia humana. Dicho mito fue asociado con la clasificación racial de la población del mundo. (Quijano 220)

De este modo, los textos analizados materializan el imaginario científico de su tiempo: civilización versus barbarie; encubren, tras su fachada de ensayo histórico o relato de investigación de campo, una construcción deformada de las culturas originarias que neutraliza la ética occidental pues no se trata de seres humanos iguales al yo occidental sino de criaturas más cercanas a los animales. Estos son los argumentos socialmente aceptados que hicieron posible el etnocidio de las culturas originarias de la Patagonia, nuestro interés ha sido señalar cómo los textos abordados contienen un programa ideológico racista que posibilitó esta situación, cómo la matriz de la que provienen estos discursos fue gestada por la ciencia europea del siglo XIX.



Bibliografía

a) Básica

Darwin, Charles. *Viaje de un naturalista alrededor del mundo*. 1839. Buenos Aires: El Ateneo, 1945. Impreso.

Popper, Julio. *Atlanta: proyecto para la fundación de un pueblo marítimo en Tierra del Fuego y otros escritos*. 1887. Buenos Aires: Eudeba, 2003. Impreso.

Sarmiento, Domingo Faustino. *Facundo*. 1845. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1977. www.bibliotecayacucho.gob.ve. Mayo 2012.

b) Consulta

Góngora, Mario. *Ensayo histórico sobre la noción de Estado en Chile en los siglos XIX y XX*. 1986. Santiago de Chile: Universitaria, 2010. Impreso.

Quijano, Anibal. "Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina". *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales*. Compilador Edgardo Lander. Buenos Aires: CLACSO, 2000. Impreso.

Saldivia, Zenobio. *La ciencia en el Chile decimonónico*. Santiago de Chile: UTEM, 2005. Impreso.

Trabulse, Elías. *La ciencia en el siglo XIX*. 1987. México: Fondo de Cultura Económica, 2006. Impreso.

Violencia sistémica y poéticas del margen en

Compro fierro de Juan Carreño

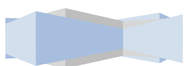
Juvenal Romero Pérez

Universidad de Santiago de Chile

Compro fierro el primer poemario de Juan Carreño, joven oriundo de la Población Santo Tomás de La Pintana, es una propuesta estético-política que se caracteriza por su lenguaje directo y coloquial, en ocasiones también vulgar, desenfadado, pero sobre todo desencantado. A través de él tensiona, crítica y cuestiona la noción de marginalidad hegemonizada. Entendiendo que esta no es otra cosa que una construcción discursiva elaborada por quienes ostentan el poder, por quienes producen y reproducen la violencia en sus diferentes formas. Este trabajo aborda prácticas poético-discursivas desplazadas por la crítica literaria oficial, ofreciendo una visión actual de los recorridos de la crítica y la escritura en Latinoamérica, particularmente en Chile. Carreño se sitúa desde la periferia, pero no solo habla de ella, sino desde y a través de ella, posición estratégica para desarticular con sus versos el imaginario colectivo.

El corpus teórico que sustenta este trabajo aborda la temática de la violencia, principalmente las líneas propuestas por Slavoj Žižek en su libro *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales* (2009). Además el artículo incluirá como parte de su corpus una serie de entrevistas dadas por Carreño en las cuales es posible identificar sus propias ideas sobre violencia, marginalidad, literatura, lo que considero un aporte teórico para el desarrollo del texto[51].

Compro fierro es un diálogo con la realidad cotidiana de los sujetos que habitan la población. Su poesía es todos los géneros y ninguno; narraciones, diálogos, monólogos, lirismo todo unido a través de sus versos. Aun cuando resalta, como ya he mencionado, un



[51] Para facilitar la lectura del texto cada vez que cito parte de una de las entrevistas que forma este trabajo, he utilizado la siguiente forma (Álamos s.p), ya que que el entrevistado en todas ellas es Juan Carreño. Por lo mismo en la bibliografía he puesto el apellido del entrevistador antes del entrevistado, para sistematizar la búsqueda.

desencanto cotidiano con la realidad, producto de la precariedad, del olvido, del aislamiento. Tal como lo expresa el primer poema de su libro titulado “El mismo día para todos”: “Mi papá ve curao/ una porno/ solo/ en su cama/ hace poco vomitó/ o trató/ no hay parafina/ nada en la radio/ reloj a media luz/ mi papá tose/ la casa está vacía/ la tele gime/ las fotos en la pared ríen”. (7)

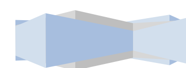
La imagen que construye el poema es el de una escena donde el estado anímico de los sujetos que la constituyen es el hastío, el tedio, un rechazo extremo que paraliza sus emociones y sus actos entre cuadros de pornografía y alcoholismo, cediéndole a los objetos (la tele gime/ las fotos en la pared ríen) mayor vida que a los cuerpos que habitan la casa vacía.

Casa vacía que es un todo, es desolación, es desencanto, es angustia. Pero es también el hogar, olvidado y marginado como la población que metaforiza. Esta imagen se repite en varios de los poemas que componen *Compro fierro*.

A modo de ejemplo se puede mencionar el poema “El brillo del ácido muriático” que señala: “y en la casa délla dije alo/ su casa estaba siempre como vacía/ con las puertas las ventanas corridas” (17) o en “Plei” cuando expresa: “y una pena que sabe a mentira/ a llanto seco/ a llanto continuo/ perpetuo en una casa sola.” (40)

Drogadicción, delincuencia, prostitución, hambre conviven en su poética como respuesta a la violencia de la cual son víctimas los cuerpos que habitan los márgenes de la ciudad. Sujetos clasificados por el poder hegemónico como “periféricos” y “marginales”. Al respecto Mauricio Redolés, en una reseña al poemario de Carreño publicada en El Ciudadano, menciona:

> Carreño nos habla de los confines de la sociedad donde vive la mayoría del país pero que, sin embargo, el poder los invisibiliza y los imbeciliza y finalmente, los pisotea y les llama “marginales”, cuando en realidad son “centrales”. Es decir, la mayoría que no tiene el poder, los así llamados proletarios, plebeyos, explotados,



> pobres, pobretones, pobletes, rotos, huachacas, cumas, flaites, son puestos al margen por el poder. Y la minoría dueña del 90% del país, son el centro de la sociedad. Carreño habla por/con esa mayoría desconocida, y estremece. (s.p)

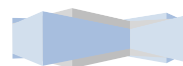
La marginalidad entendida como construcción discursiva elaborada por el poder, desplaza a los sujetos que habitan los barrios, poblaciones y villas de la periferia de los sistemas de relaciones sociales, económicas y políticas centrales de un estado. No se les lanza únicamente a la periferia física de la ciudad, sino también a una periferia simbólica que a mi parecer es central en la constitución de sectores y sujetos marginados del centro socio-político de la ciudad.

Marginalidad y violencia van insoslayablemente unidad en el discurso elaborado por el poder. Discurso que violenta solapadamente a ese 90% de la población como nos menciona Redolés. Violencia que se traduce en inseguridad social y económica. Violencia silenciosa, disfrazada, inmune a la crítica y manejada desde el centro social, "violencia objetiva" como la llama Slavoj Žižek (2009), en contrapartida a la "violencia subjetiva" aquella fácil de reconocer, visible en un arma o un golpe, y atribuible a actos vandálicos y/o terroristas.

"Poema escrito por más de cien jóvenes la noche del 11 de septiembre del 2005 en la Avenida Santo Tomás con La Serena, de La Pintana" expresa la dicotomía entre violencia objetiva y subjetiva. Este poema incluye una nota a pie de página que dice: "los chicos de los que hablo no son refinados/no saben hablar de esto y aquello/el arte les importa un comino/matan como el que mea". (9)

Parafraseando a Žižek la violencia subjetiva es aquella más reconocible, la que se ha visibilizado, pero es solo un asta de la realidad, en el otro extremo es posible identificar, con algo más de esfuerzo, la violencia objetiva, tanto en sus niveles "simbólico" como "sistémico". (10)

La violencia sistémica normaliza ciertos actos violentos en pos de un bien común, materializados en la figura del Estado, es decir, estamos frente a una violencia "inherente a



las condiciones sociales del capitalismo global y que implica la creación <<automática>> de individuos desechables y excluidos, desde los sin techo a los desempleados" (Žižek 25), individuos que sobreviven en los márgenes como cartoneros, vendedores ambulantes, drogadictos.

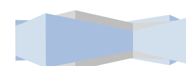
"Poema escrito por cien jóvenes la noche del 11 de septiembre de 2005…" expresa, el descontento social de los marginados, víctimas de la violencia sistémica, pero productores de violencia subjetiva, aquella palpable, la que se observa en los medios: televisión, diarios, internet, entre otros. La violencia sistémica sega la claridad con la cual se le debe observar la realidad, generalmente solapada en fines justos que argumentan su desarrollo y expansión.

Reconocer a los responsables actos encasillados como violencia subjetiva es sencillo, ya que generalmente se focalizan y materializan en un sujeto o grupo social, principalmente los marginados. Ya sea por sus prácticas sociales, su lenguaje, su vestimenta.

Carreño se apropia en sus versos de estos y otros elementos que desplazan al sujeto marginal del centro y los sitúa en el "centro" de su obra; por ejemplo, el lenguaje, en su poesía, rompe toda norma canónica impuesta a las bellas letras: "Vamoh po cabroh a comotear a loh pacoh culiao/ […]/ ¡Falta piedra loco!/ ¡Dónde hay piedra guon?/ ¡Llapo Deivi, tay máh duro!/ ¡Aquí hay harta piedra Jaimito!/ ¡Lorea Jaimito!/ ¡Somoh máh! (9)

El lenguaje propio de la población articula su poética, tal como menciona Juan Carreño en una entrevista, sobre el proceso de creación del poema recién citado:

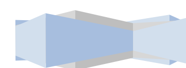
> Los vecinos fueron los primeros lectores que tuve y los primeros críticos, siempre estuve mostrando cosas. […] cuando les mostré el poema del 11 de septiembre, que es como un clásico a estas alturas, los cabros así: 'wena compadre', como que les gustaba eso, que es una construcción colectiva. Yo salí con una grabadora no más esa noche. (Álamos s.p)



La voz poética se vuelve colectiva, no es solo la expresión de emociones que caracteriza a un hablante lírico. Como el mismo Carreño señala en una entrevista "Me interesaba dialogar con la gente de la comuna porque la poesía no puede ser escrita por uno solo, sino que hay que escribirla entre todos" (Aguirre s.p), y agrega en otra entrevista "grabé como unas dos horas; luego hice como un recorte de frases, les di ritmo a cosas que se repetían, pero todo está ahí, la situación" (Álamos s.p). El poema se vuelve la expresión de rebeldía de un grupo social. Son aquellos acallados por el discurso hegemónico quienes se apropian de la voz de Carreño, sus poemas se vuelven un discurso estético-político; pues solo se puede reflexionar sobre la marginalidad hablando desde ella, utilizando sus reglas, códigos y metáforas. Los versos condensan una violenta explosión de simbologías, son los gritos reprimidos del ser marginado.

> Todos los 11 de septiembre, en conmemoración al golpe de estado, en muchas partes se hacen manifestaciones. Generalmente apuntan a la conciencia histórica, pero en *La Pintana*, de donde soy yo, no ocurre eso, las manifestaciones son un rito de descarga porque ahí a todos nos tienen las pelotas agarradas todo el año, entonces en esa ocasión sale mucha gente, hacen fogata, salen madres, hombres, jóvenes a gritarle cosas a la policía, que representa al Estado y que representa el que nos hayan metido allá, así, en casas pequeñas, muy encerrado y que nos hayan dejado sin oportunidades. Los que viven allá es pura gente que viene del campo o que removieron durante la dictadura de ciertas tomas de terreno, y las aglutinaron ahí cuando llegó la supuesta democracia a Chile. (Aguirre s.p)

La marginalidad se puede entender como una categoría definida "estructuralmente por la ausencia de un rol económico articulado con el sistema de producción industrial" (Adler 17), es decir, una posición estructural en la economía urbana que produce inequidades como las referidas en la cita anterior a causa de procesos sociales como la migración campo-ciudad, el levantamiento de villas a las afuera de la ciudad, la creación de comunas dormitorio, acceso a mano de obra, todas expresiones de una violencia sistémica. Carreño



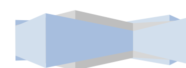
comparte en una entrevista su propia idea sobre marginalidad, cuando se le consulta qué sugiere para él esta palabra, cito parte de su respuesta:

> Marginales son los que decidieron poner a toda la gente en poblaciones a una hora o más de sus lugares de trabajo. Marginales son los que idearon las comunas dormitorio. Marginales son los publicistas, las empresas que nos invaden de publicidad, que nos incitan a ser lo que compramos, hasta la educación misma. […]. Marginal es la gente que celebra la muerte de 81 presos en el incendio de la cárcel de San Miguel y que luego llora por la muerte de Camiroaga al nivel de cómo si se les hubiera muerto un amigo, un familiar. La marginalidad no tiene que ver con periferia. (Zanetti s.p)

Compro fierro, el título, sintetiza la marginalidad expresada en los poemas a través de esta práctica económica que consiste en "desarmar refrigeradores y lavadoras, y vender el cobre, el aluminio, la chatarra" (Aguirre s.p), trabajo común en las poblaciones periféricas de la ciudad. En el poema "Vendiendo fierro" se poetiza la variante económica de la marginalidad, su único sustento rentable:

> Ahora/ me/ queda/ desarmar refrigeradores/ separando el cobre el aluminio/ el plástico/ con golpes del combo y el chuzo/ los volaos me preguntan si voy a botar algo/ les digo que nosotros también vivimos de la/ chatarra/ y se van en triciclos y coches de guagua/ como saben que van aparecer moneas/ llegan primos y tíos que antes vivían en el campo/ a peñiscar algo/ pero a mí me gusta destripar refrigeradores/ solo (54)

La violencia sistémica por medio de su aparataje institucional y mediático elabora un discurso que nebuliza y distorsiona la realidad, principalmente a través de los medios de comunicación donde la marginalidad solo se viste de violencia. Al respecto Carreño enfatiza en una entrevista:



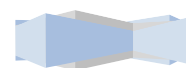
> […] la comuna de *La Pintana* ha sido un lugar que los medios de comunicación desdeñan y marginan necesariamente, diciendo que ahí hay gente peor que lo que son ellos, pero yo sentía que lo que yo vivía no salía en la tele; había marginalidad, había droga pero no era tan catastrófico ni apocalíptico como lo mostraban. (Zabenetti s.p)

Frente a este no reconocer al otro, este desplazamiento del centro, habitado por la minoría. ¿Cómo sobrevivir a la violencia sistémica? El lenguaje es la respuesta, es el medio de cómo alienar las conciencias de los desplazados, de ubicarlos en ese centro que les pertenece como nos mencionaba Redolés. La poesía cumple una función central en este aspecto. Retomemos las ideas de Žižek:

> En el lenguaje, en vez de ejercer violencia directa sobre el otro debatir, intercambiar palabras, y tal intercambio, incluso cuando es agresivo, presupone un reconocimiento mínimo de la otra parte. La entrada en el lenguaje y la renuncia a la violencia son a menudo entendidas como dos aspectos de un mismo gesto. (78)

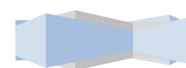
Se puede complementar esta idea con una frase escrita por Walter Benjamin en "Para una crítica de la violencia": "Por eso, se dice que existe una esfera no violenta de avenencia humana, la cual le es completamente inaccesible a la violencia. Se trata de la verdadera esfera del "entendimiento": el lenguaje." (48), donde la palabra versificada vuelve a su origen, se transforma en mito para librarse de toda carga semántica negativa. La palabra es menos violenta que el silencio oficial.

Los versos de este libro son autobiográficos, el título del poemario también lo es. Pero este carácter íntimo de los poemas, por su raíz marginal, universaliza las experiencias personales, las mitifica a través del lenguaje. Carreño es la voz autorizada para poetizar la cotidianeidad, el día a día; situada desde un lugar privilegiado para construir el discurso sobre lo marginal. El lenguaje que estalla verso tras verso, exclamación tras exclamación: es producto de una palabra que solo nace después de haber vivido la constante experiencia



del 11 de septiembre en la periferia, de vender cobre, de compartir con los "volaos". No es una voz que habla desde la cómoda experiencia de una teoría, de la historia o la academia. Sino de la vida, de "los recuerdos infantiles" como titula el último poema de su libro, que concluye de la siguiente forma:

> Una vez que nos fuimos todos para siempre ya/ ni nos hablábamos./ El otro día inventé/ que una colonia azul que mi papá ocupó para su/ velorio/ matara a las filas de hormigas que tiritando caían/ de las murallas./ Yo hacía las voces de las hormiguitas/ que agonizando se decían:/ Ojalá no adornemos las guatas de las arañas/ que no servimos pa otra cosa que las guerras de/ verano/ no se mueran no se mueran,/ Y así se morían,/ no me acuerdo de nada más ahora.- (69-70)



Bibliografía

Adler, Larissa. *Cómo sobreviven los marginados*. México: Siglo XXI, 1977. Impreso.

Aguirre, Lina Ximena. Entrevista con Juan Carreño "Etnopoesía desde La Pintana. Individualismo, aislamiento y encuentros contingentes". *Grito Grafías en red*. Web. 20. Agosto. 2012. http://www.gritografiasenred.org/index.php?option=com_k2&view=item&id=186:entrevista-a-juan-carre%C3%B1o-etnopoes%C3%ADa-desde-la-pintana-individualismo-aislamiento-y-encuentros-contingentes

Álamos, León. Entrevista con Juan Carreño "Voces de la vecindad". *Paniko.cl*. 12 Junio 2012**.** Web. 15. Agosto. 2012. http://www.paniko.cl/2012/06/voces-del-vecindario/

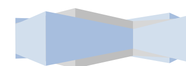
Benjamin, Walter. "Para una crítica de la violencia". *Estética y Política*. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2009. Impreso.

Carrero, Juan. *Compro fierro*. Monte Patria: La Lagartija Ediciones, 2007. Digitalizado.

Redolés, Mauricio. "Un libro de fierro". Segunda quincena septiembre 2010. *El Ciudadano* N°88. Web. 15. Agosto. 2012. http://www.elciudadano.cl/2010/10/22/27904/un-libro-de-fierro/

Zanetti, Gabriel. Entrevista con Juan Carreño "Entrevista a partir de Compro fierro, de Juan Carreño". *Revista Lecturas*. N° 9. Octubre de 2011. Web. 18. Agosto. 2012. http://www.revistalecturas.cl/entrevista-a-partir-de-compro-fierro-de-juan-carreno/

Žižek, Slavoj. *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*. Barcelona: Paidós, 2009. Impreso.



Danos hoy esa violencia de cada día: fronteras, idiomas y sentidos de la violencia en *Señales que precederán al fin del mundo* y *Trabajos del reino*, de Yuri Herrera.

Christopher Uribe M.
Pontificia Universidad Católica de Valparaíso

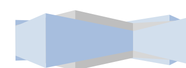
0.- Trabajos que precederán al fin del mundo: Breve introducción a la narrativa herreriana

La producción literaria de Yuri Herrera se compone (casi en su totalidad) de dos breves, aunque intensas, novelas: *Trabajos del reino* (2004) y *Señales que precederán al fin del mundo* (2009). Ambas, aclamadas por la crítica mexicana y extranjera, han sido presentadas como testimonio de su capacidad narrativa, valiéndole el epíteto de "Rulfo del siglo XXI", por parte de Michi Straufeld, a la vez que una serie de premios y la posibilidad de ser traducido en el circuito internacional. La relativa novedad de su obra, no obstante, ha significado una reducida (aunque incipiente) labor crítica, existiendo a la fecha tan solo algunos estudios críticos[52] en torno a cada libro, prácticamente ninguno que establezca un diálogo entre ellos y las recurrencias que parecen persistir en la prosa herreriana, ora temáticas, ora estilísticas. El objetivo de esta ponencia es precisamente ese; proponer un sendero de conexión y discusión en y entre las novelas, centrándose particularmente en la noción de violencia y la significación/expresiones que este concepto adopta a lo largo de las tramas y universos diegéticos. Pero antes de introducir de lleno a la propuesta, es necesario hacer una breve presentación de los textos y los motivos que los componen.

Trabajos del reino es una obra que explora las relaciones del poder y del arte, así como las lógicas/mecánicas repetitivas, ritualistas y despersonalizantes de los sistemas de poder, a

[52] Hasta la fecha, los únicos estudios críticos que se conocen al respecto de las obras son el excelente artículo de Santiago Navarro Pastor "La violencia en sordina en *Señales que precederán al fin del mundo* de Yuri Herrera", el reciente trabajo de Carlos Ávila "La utilidad de la sangre. En *diálogo con Trabajos del reino* de Yuri Herrera", la tesina de Katherine Fracchia, "La narconovela: Reflexiones sobre cinco novelas", referida en parte a *Trabajos del Reino*, y el artículo de Teresa García Díaz, "El narco como telón de fondo: *Fiesta en la Madriguera*", que emplea la primera novela del autor como breve pilar de contraste con el texto de Juan Pablo Villalobos.

[53] Se nos dice que su nombre (previo al ingreso al reino) es Lobo, aunque no existen indicios de un nombre real para el personaje, situación que es homologable al resto de quienes forman parte de esta corte debido a la necesidad de impersonalidad sus roles y proteger sus identidades civiles de la conexión con el crimen organizado. Cfr. Ávila, Carlos. "La utilidad de la sangre. En *diálogo con Trabajos del reino* de Yuri Herrera", para una revisión exhaustiva de los posibles significados del primer nombre del Artista, y la relación simbólica que establecería con su condición de músico solitario y la figura del hombre-lobo.



través de los ojos de un innominado cantante de narcocorridos[53], que pasa de llevar una existencia anónima y subsistencial en bares y cantinas, a formar por parte del círculo interno del Rey, señor del crimen organizado e iteración contemporánea de los nobles y señores feudales de antaño. Compuesta por una serie de fragmentos (o episodios) interconectados en torno a una intriga palaciega, la reproducción del poder a través del linaje y los problemas derivados de esta práctica, la trama se establece desde la perspectiva parcial del protagonista, donde el crimen y la sangre toman un lugar terciario, para dejar que estos roles humanos ejecuten sus múltiples planes y traiciones, mientras el Artista (como se le llamará en la corte) sufre un gradual proceso de concientización y el surgimiento de una doble fatal epifanía: su valor y función en la corte y, principalmente, en esa estructura de poder, a la vez que la efimeridad de tales términos. Será el rol, y no el hombre, aquel con una verdadera existencia en el reino. Pero a su vez, esa comprensión de la propia ajenidad al circuito criminal, regalo de una expresión humana (el arte) que puede liberarse no solo a sí misma, sino que a quien la practica:

> El Artista observaba y observaba con los lentes nuevos que le había mandado el Doctor, y eso es lo que le brincó: *que todo era igual*. Sintió a la fiesta escurrirle de largo con la velocidad de la rutina. Lo único extraño era él, que veía todo desde afuera. El único *especial* era él. (102)

Señales que precederán al fin del mundo, en tanto, versa sobre la odisea inversa de Makina, una joven fuerte, independiente y sexualmente empoderada, en busca del hermano que abandonó el hogar en pos de la ausente imagen paterna (de forma similar a Juan Preciado, en *Pedro Páramo*). La ambigüedad en este caso no vendrá dada por los nombres, sino que por el espacio transitado en esta travesía, que funciona en partes iguales como una versión simbólica del recorrido México – Estados Unidos, o el trayecto realizado por las almas en el Mictlán, reino de los muertos en la cultura náhuatl. El recorrido de la protagonista superará los límites temáticos de la obra anterior, presentando una perspectiva parcial sobre

[53] Se nos dice que su nombre (previo al ingreso al reino) es Lobo, aunque no existen indicios de un nombre real para el personaje, situación que es homologable al resto de quienes forman parte de esta corte debido a la necesidad de impersonalidad sus roles y proteger sus identidades civiles de la conexión con el crimen organizado. Cfr. Ávila, Carlos. "La utilidad de la sangre. En *diálogo con Trabajos del reino* de Yuri Herrera", para una revisión exhaustiva de los posibles significados del primer nombre del Artista, y la relación simbólica que establecería con su condición de músico solitario y la figura del hombre-lobo.

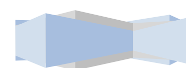
diversos aspectos y conflictos de la sociedad actual (migración, discriminación, identidad, entre otros) desligándose del crimen y el narcotráfico como puntos focales de la acción, aunque estableciendo su presencia en un sentido mucho más siniestro y absoluto, al realizar una división de los territorios visitados por la protagonista entre distintos capos (innominados nuevamente)[54], quienes la auxiliarán a cambio de favores, irguiéndose de paso como las autoridades paralegales de este submundo, en ambos sentidos del término. En cuanto a la estructura, y a diferencia de *Trabajos*, el texto se encuentra dividido en nueve capítulos, que emulan las etapas del inframundo náhuatl y guían/presagian las desventuras de Makina ante los desafíos que deberá enfrentar en su búsqueda y en la reflexión identitario-lingüística que surgirá dentro de esta.

Como se ha podido apreciar en las anteriores reseñas, la violencia constituye un elemento central/tangencial de las temáticas exploradas por el autor, más allá del crimen legal o la etiqueta de la narconovela con la que se ha vinculado su producción[55]. A nuestro entender, *Trabajos del reino* y *Señales que precederán al fin del mundo* son estudios/reflexiones sobre las problemáticas sociales/individuales propiciadas por la globalización, siendo lo violento una arista que deriva de las formas de relación entre los diversos elementos que este nuevo mundo ha puesto en comunicación y la coexistencia de distintos tiempos (con sus respectivos símbolos), en un mismo espacio. Por esta razón, se han establecido tres senderos desde los que asediar el término: fronteras, idiomas y sentidos; es decir, los límites/limitaciones, las formas de comunicación/codificación y la finalidad/proyección que guarda el concepto en relación a los individuos, comunidades y sistemas de pensamiento involucrados en las obras. La violencia en Herrera, a modo de conclusión anticipada, no se concebirá desde la intensidad o magnitud de su expresión, sino que desde la persistencia corrosiva y constitutiva que cada iteración contemplará como una ley innegable.

---

[54] Durante la visita del escritor Yuri Herrera a la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, en el marco de la conversación “De literaturas fronterizas y narcocorridos”, celebrada el 7 de mayo del 2012, el escritor señaló que los capos visitados por Makina en su viaje son figuras homologables a los dioses de la cosmovisión náhuatl. La nominación por letras (señor P, señor H, señor W, etc.), en este sentido, funciona tanto como correlato a este subtexto de carácter mítico, como a la función de ocultar la identidad real del rol que se juega en el submundo criminal, de forma similar a lo ocurrido en *Trabajos del reino*.

[55] Cfr. Fracchia, Katherine. *La narconovela: Reflexiones sobre cinco novelas.* En esta breve tesina, la autora ubica a Herrera dentro del género narco debido a la exploración que hace de las dinamicas de poder en un cartel de narcotráfico. Si bien concordamos que este es el escenario del texto, creemos que su estructura y sentido supera la mera identificación con el narco (ausente como termino en la obra), intentando reinterpretar el fenómeno criminal dentro de la sintaxis histórica del poder y no de forma inversa. Tal lectura, un tanto reduccionista, puede ser



1.- *En sordina*: definición y expresión de la violencia en la producción herreriana.

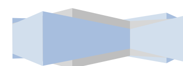
Para poder analizar el concepto de violencia en las obras de Herrera, es preciso que se establezca, en primer lugar, una escisión formal entre el tratamiento de lo violento y la definición de violencia (o sus formas de expresión e interrelación con otros aspectos de la sociedad). Santiago Navarro Pastor, en su artículo *La violencia en sordina en Señales que precederán al fin del mundo de Yuri Herrera*, propone la idea de una escritura ensordinada en torno a la violencia, que podría traducirse como una expresión tangencialmente poética o poetizante de lo violento y sus múltiples expresiones. Dirá, respecto de la segunda obra de Herrera:

> La violencia se presenta esta vez como en sordina, como procurando poner coto a su presencia abrumadora y su eventual interpretación reduccionista y banalizante […] como si su sola insinuación fuera suficiente para convocar un efecto denunciatorio más eficaz que su patentización vociferante". (2-19)

Si bien compartimos la idea del investigador en torno a la presencia de una escritura sublimada (sublimante, acaso), se propone una ligera variación a su lectura. La violencia ensordinada se encuentra presente en ambas obras, no solo en la segunda, aunque en este caso será mucho mejor lograda que en *Trabajos del reino*. La razón de esta variación, la amparamos precisamente en uno de los comentarios que abren el artículo de Navarro Pastor:

> *Trabajos del reino* (2004) […], obra que, si bien presentaba en alguna de sus partes una auténtica explosión de violencia, se proponía más bien como una parábola acerca de las relaciones entre arte y poder, antes que como una reflexión destinada a abordar de plano el fenómeno violento. (1)

En ambas obras del autor, la violencia es empleada como una excusa, una consecuencia de los tópicos o temáticas que se exploran a través de las diversas tramas, por lo que no se persigue otorgarle mayor presencia que aquella de la que es merecedora. En este sentido, el

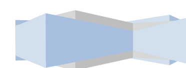


ensordinamiento no responde a una elisión o desaparición del concepto, sino que a la contención de sus efectos por sobre sus causas. La operación, que merece un estudio mayor en cuanto a los recursos y técnicas empleados en su desarrollo, se puede apreciar en el siguiente fragmento de *Trabajos*: "Le acercó la pistola como si le palpara las tripas y disparó. Fue un estallido simple, sin importancia. El briago peló los ojos, se quiso detener de una mesa, resbaló y cayó. Un charco de sangre asomó bajo su cuerpo" (13).

Esta gramática de lo violento funcionaría en base a una construcción sintáctica oximorónica, donde una partícula violenta (acercó la pistola y disparó; resbaló y cayó, un charco de sangre), sería seguida de una frase que disminuye sus efectos (estallido simple, sin importancia; asomó bajo su cuerpo). De esta forma, se altera su apariencia a los ojos del lector, permitiendo apreciar otros aspectos de su funcionamiento. Operación deconstructiva que, a nuestro entender, persigue romper la relación entre acción y expresión, confeccionando una disonancia que revele los idiomas ocultos detrás de lo violento y la conexión que establece con diferentes elementos de su entorno. La proposición de una *poética de la violencia ensordinada*, por consiguiente, se refiere al acto de elevar una categoría estética, o más bien una estetización del concepto, concibiéndolo como una forma de acceder al conocimiento y comprensión de una serie de fenómenos socio-culturales y no como una mera consecuencia barbárica, nacida de la imposibilidad de la comunicación. Es, después de todo, una forma de comunicación altamente efectiva.

2.- Violenta trinidad: fronteras, idiomas y sentidos de la violencia en la producción herreriana.

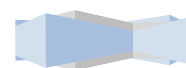
Si bien la expresión de la violencia en ambas novelas se encuentra sublimada, su esencia y lógica parece seguir un rumbo similar al de nuestro universo. No solo en cuanto a las consecuencias físicas de un disparo o un cuchillo en el cuello (o sus explicaciones simbólico-psicológico-socioculturales), sino que en la aceptación y adaptación que sus diferentes manifestaciones tienen dentro del resto de expresiones humanas. Lobo, protagonista de *Trabajos del reino*, es un cantante de narcocorridos, o, más bien, un cantante de cantina que se convierte de golpe en aedo de un rey con poderes no tan



divinamente investidos. Makina, protagonista de *Señales*, lidiará, por el contrario, con las consecuencias de una serie de políticas en torno a la migración y a los espacios lingüístico–geográficos que surgen en un mundo donde los límites se han vuelto conceptual o comunicacionalmente difusos, pero concretamente opresivos. Ambos textos, en el fondo, se posicionan en reductos distintos del conflicto modernidad-globalización, entendiendo que, a diferencia del relato europeo, en el continente americano no sucedió de forma simultánea y que, al igual que en el primer momento de su llegada, se constituyó a través de una readaptación palimpséstica de los modelos feudales, propuestas de la modernidad y renovaciones globalizadoras, creando una actualización de lo que se ha decidido nominar *feudomodernidad*; la imposición de una etapa en nombre, mientras que muchos de sus aspectos constitutivos (educación, sanidad, equidad social, etc.) se encuentran atrapados en una lógica anterior de progreso.

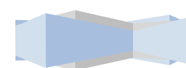
La apariencia del poder (criminal) en *Trabajos del reino* será exactamente idéntica al modelo jerárquico de la época feudal, donde un rey y su corte son quienes establecen y gobiernan los designios de todos aquellos pertenecientes a su reino. De allí que el protagonista sea importante en la exploración de lo violento. Su rol como artista es el mismo que el periodista cumple en otros formatos: perpetuar la memoria del soberano y servir de relacionador público (implícito) al gobernante de turno. La diferencia entre estos modos de vocería estribará en que el arte posee la libertad de ser su propio fin, mientras que las actividades del periodista solo viven en función de esa estructura de poder. Tal como lo expresa el homónimo servidor del Rey: “Eso está bien […] para nosotros que le atamos las pacas o le cuidamos las espaldas, pero usted es otra cosa, no digo que no lo quiera, pero lo suyo es arte, compa, usted no tiene por qué atorarse con pura palabra sobre el Señor” (95).

Los narcocorridos de Lobo son, de forma similar a la propia obra de Herrera, una expresión sublimadora y legitimadora de la violencia en tanto otro idioma, expresivo de códigos y conflictos implícitos a los relatos del grupo que los establece. En este sentido, la imagen del reino es importante para precisar la concepción de lo violento encriptada en los textos. Si Makina debe viajar por nueve espacios (reflejos de cada etapa del peregrinaje realizado por el alma en el Mictlán), cada uno representativo o marcado por una forma u expresión



distinta de violencia, y Lobo habita en un espacio materializado(r) de lo violento (que caerá junto a su dueño, como otros incontables imperios han caído previamente), no será forzoso esbozar una conexión entre lo violento y el territorio: la expresión multiforme de la propia existencia y la necesidad de sostenerla a cualquier precio; su condición dual de lenguaje simbólico y herramienta terraformadora. La pregunta que nos interesa, no obstante, no es si existe una relación o cuál es esta, sino que en donde se encuentran sus fronteras y como se relacionan con los otros espacios de la sociedad. Lo violento por si solo es efímero; necesita de una gramática, un relato que construir (y con que ser construido). Las fronteras del reino y su naturaleza (ofensiva o defensiva), dependerán exclusivamente del propósito y el lenguaje que guíen sus acciones. Es decir, la violencia es un idioma condenado por su propia teleología, aquella que en definitiva dará apariencia a su geografía.

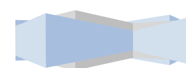
Geografía que, en cada caso, será muy diferente. En *Trabajos*, el reino y el lenguaje son el crimen mismo. Si bien puede ser popularizado, inmiscuido en ámbitos de ese otro lugar, (supuestamente) luminoso, jamás se podrá abandonar el circuito de lo marginal, lo criminal, lo subterráneo. La corte del rey es una corte, una de tantas, que vive y subsiste en la apropiación del espacio legal, la subversión de sus códigos morales y la caricaturización de rituales que persiguen legitimar su persistencia tanto simbólica como pecunariamente. La prisión de la violencia (criminal) es la imposibilidad de superar una dialéctica fundada en y por el poder. El arte, los asesinatos, las alianzas, todo gira en base a la fundación de pilares capaces de fundar, perpetuar y expandir un imperio, de la misma forma que un país; he ahí el motivo que las disqueras no puedan publicar los discos del Artista: el idioma de un reino no puede penetrar en otro, de forma explícita. Y sin embargo, aquel mismo idioma es capaz de propiciar la autodestrucción del dominio, como sucede al final con un corrido de Lobo, que revela "indirectamente" la infertilidad del Rey, otorgándole la oportunidad al Heredero de usurpar el trono. La libertad sintáctica del arte, y la comprensión del rol "real" del artista, permiten el ingreso de una violencia que altera la gramática repetitiva, posibilitando la existencia de un quiebre en las conexiones simbióticas de espacio y lenguaje.



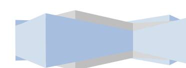
En el caso de *Señales que precederán al fin del mundo*, el universo diegético se expande exponencialmente y abandona la mirada de un solo reino, para abordar el complejo juego

de significantes que emergen desde tres territorios innominados distintos: el de los *paisanos* ("México"), el de los *gabanchos* ("E.E.U.U") y el tercer espacio que se constituye entre ambos gracias a la travesía de la protagonista. Debido a la naturaleza capitular del texto, es posible establecer cualidades o símbolos a cada uno de estos espacios visitados (nueve en total), que a su vez remiten al correlato sub-textual del Mictlán, homologando y releyendo los dilemas enfrentados por Makina con las pruebas y significaciones del viaje de los muertos. Tal tensión establece una relación más explícita (y compleja) del conflicto presentado en *Trabajos del reino*, a saber, la concientización y reconstitución/destrucción de la identidad particular en torno a los sistemas sociales y culturales con los que se tiene contacto. Debido a la naturaleza peregrina de su empresa, la epifanía lograda por la protagonista solo es posible mediante el contacto y cuestionamiento con diferentes realidades, propiciadas y codificadas en base a violencias y finalidades muchas veces alienígenas, en las que solo es posible salir airoso si se posee un conocimiento de los idiomas, así como la naturaleza permeable de estos.

El resultado de tal travesía es posible de rastrear a través de la iteración que se presenta entre la primera línea de la novela, "Estoy muerta" (11), cargada de una fatalista certeza absoluta (independiente de lo concreto u abstracto de esa muerte) y el final de la novela, donde Makina se ha reconstruido en base a la permeabilidad e incerteza del futuro, que resume en otra breve frase: "Estoy lista", marcada por la esperanza del autoconocimiento. La concepción de violencia en el caso de esta obra es semánticamente idéntica a la primera, pero se vislumbra una complejización, evolución y perfeccionamiento de aquello que es narrado. El universo de *Señales* poseerá una envergadura mayor que el de la novela anterior gracias a la naturaleza errante, quizá galopante, de su trama, lo que eliminará la existencia de una atmósfera opresiva, debido a la incomunicación absoluta entre un espacio y otro, que solo es posible superar mediante la figura poliglota y plurisignificante de la protagonista. Si Lobo representa en *Trabajos* el proceso de consciencia del individuo gracias a su despertar intelectual y el desdoblamiento de la diada identidad/rol, Makina representará el mismo proceso, pero desde la conjugación/contraste de la gramática propia con aquellas contextuales y la inexistencia final de un idioma único, que de sentido y forma al mundo de modo permanente.



El concepto de violencia en la producción herreriana se fundamentará en el conflicto inherente que las interacciones sociales e individuales producen tanto en los sujetos como en las culturas que los sostienen. Por tanto, no podemos esperar que se exprese de una forma única, sino que se concebirá a modo de un lenguaje (sujeto a otros aspectos semánticos, de igual o superior complejidad) que intenta articularse en pos de una doble materialización. En primer lugar, aquella referida al logro de esta teleología que le gobierna, que en la mayoría de los casos consiste en la perpetuación de la existencia del sistema que propone la finalidad en un primer momento. En segundo lugar, en la espacialización del idioma, ya sea como arquitecto, centinela o resignificante de las relaciones concebibles en un territorio gobernado por una serie de objetivos y conceptos multiformes, interpretados incoherentemente por los individuos y los grupos que le habitan. En este sentido, tanto *Trabajos del reino* como *Señales que precederán al fin del mundo* son obras que, a nuestro entender, persiguen la ruptura y relectura de lo violento, superando la devoción existente hacia el concepto en nuestra actual literatura y sociedad, revelando que no se trataría de una forma, sino que de un modo en el que se establecen los intercambios de significantes en los diferentes niveles de interacción humana.



Bibliografía

Ávila, Carlos. “La utilidad de la sangre. En *diálogo con Trabajos del Reino* de Yuri Herrera”. *Revista Nueva Sociedad*, Nº 238, (2012): 148-158.

Fracchia, Katherine. “La narconovela: Reflexiones sobre cinco novelas”, Tesina Magister. Universidad de Lund, 2011. Impreso.

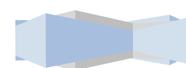
García Díaz, Teresa. “El narco como telón de fondo : *Fiesta en la madriguera*”. *Amerika*, Nº4, diciembre, 2011. <http://amerika.revues.org/2171> 08 de junio, 2012.

Hernando, Ana María. “El tercer espacio: cruce de culturas en la literatura de frontera*”*. *Revista de literaturas modernas*. *Los espacios de la literatura*. N° 34, (2004): 109-120.

Herrera, Yuri, *Trabajos del reino*. Barcelona: Ed. Periférica, 2004.

-------------. *Señales que precederán al fin del mundo*. Barcelona: Ed. Periférica, 2010.

Navarro, Santiago. *La violencia en sordina en Señales que precederán al fin del mundo de Yuri Herrera*. *Revista Imex*. <http://www.imex-revista.com/imex-revista-ediciones/primera/Navarro.html> 22 jun 2012.



Relaciones de poder y violencia en M*añana, las ratas*

de José B. Adolph

Patricia Lagos Chávez

Universidad Alberto Hurtado

En el presente trabajo realizo un análisis de las relaciones de violencia y poder en la sociedad peruana representada en la novela *Mañana, las ratas* de José B. Adolph. Novela que se puede calificar como de anticipación ya que está ambientada en un Perú del año 2034, fue publicada en 1983. Tres años antes, el Movimiento Armando Sendero Luminoso, había declarado la guerra al Estado peruano. Este hecho, más citas de lugares y fechas importantes de la historia del país, me llevaron a realizar una conexión entre la novela y el contexto social peruano.

Mi línea de lectura de la novela consiste en dejar en evidencia que existen discursos hegemónicos en la sociedad representada, que se han posicionado de tal manera que amenazan cualquier intento de insumisión, y la pervivencia de cualquier forma de vida social, que surja, o quiera mantenerse en oposición al sistema reinante. Afirmo a la vez que, desde mi perspectiva, la novela se sitúa de forma crítica frente a las normas, saberes y derechos establecidos como verdaderos por el poder hegemónico, de esta manera, los representa para develar la violencia implícita en ellos, violencia que a la vez sería la que genera la violencia concreta.

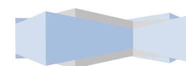
Para mostrar cómo ese poder oficial constituye la violencia "estructural" que existe en el Perú de la novela, analizo primeramente la representación de un grupo subalterno de la sociedad, posteriormente las relaciones entre el Directorio regional y el pueblo, y para terminar, la organización social en general. Cabe mencionar que aquel “país” se encuentra dividido en dos grupos: por una parte los ricos, que son los que detentan el poder hegemónico; y los pobres, que son los “dominados”, entre comillas, ya que ha sido tanta la indiferencia con la que han actuado los gobernantes de la región respecto a estos, que han creado su propia forma de organización social.

1. Resumen de la novela

Mañana, las ratas está ambientada en un mundo donde se han desarrollado nuevas tecnologías, formas de conocimiento, conductas; las relaciones entre las personas han cambiado, se llegó a un extremo individualismo. Perú ya no es un Estado-nación y ningún otro país del mundo lo es, excepto China, que conforma el llamado Imperio Asiático. Por ende, los gobiernos tal como los conocemos hoy, con un Presidente, Ministros, etc., han sido reemplazados por un Directorio Regional comandado por ejecutivos de diferentes empresas, por ejemplo, uno de ellos pertenece a Epesa, cuya sigla significa Empresa de Productos Estimulantes, Sociedad Anónima. Este Directorio depende de un poder central, del Directorio Supremo de Stimudrinks, cuya sede se encuentra en el antiguo Estados Unidos. En casi todo el mundo se ha establecido una democracia transnacional que ha reemplazado la antigua democracia. El Directorio regional no es elegido por los ciudadanos, sino que es nombrado por la corporación. De esta manera, en el mundo representado ya no existe la política ni las ideologías, todo se maneja según las leyes del mercado, se ha llegado al neoliberalismo máximo. Debido a los grandes cambios sociales que se han llevado a cabo, del antiguo Perú solo quedan vestigios arquitectónicos.

El Directorio Regional se ha desligado de sus responsabilidades con los ciudadanos. Por ese motivo, bajo el liderazgo de los Cat-ox, antigua religión ortodoxa cuya iglesia es la más poderosa de Sudamérica, la población se alza en armas contra el poder oficial, están seguros de ser mayoría y tener el suficiente armamento como para tomar el control de la región.

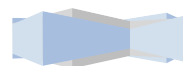
Como dije anteriormente, en la novela se hacen varias referencias a la historia concreta de Perú, se habla de Francisco Pizarro, del día de la fundación de la ciudad de Lima que fue el 18 de enero de 1535, etc. Es por eso que quisiera dejar ciertos paralelos ya que me servirán para enriquecer el análisis.



2. Contexto histórico social

Como muchos sabemos, en la historia de Perú existe un antes y un después de la llegada de los españoles en el año 1532. Cuando Pizarro y sus hombres toman en nombre del rey de España posesión de aquellas tierras americanas, se produce una ruptura del proceso histórico que hasta ese momento se estaba llevando a cabo en el mundo andino. El cambio es de tal magnitud que afecta completamente su forma de organización. Comenzó a gestarse un estado de permanente violencia que se agudizó aun más con la esclavitud y los trabajos forzados a los que fueron sometidos los nativos, que, sumadas a las crecientes discriminaciones raciales, generaron una creciente división de la sociedad. Alberto Flores Galindo señala que existía una "estricta demarcación de fronteras jurídicas entre indios y españoles -quienes debían conformar dos repúblicas separadas y autónomas-" (20). Aquellas fronteras establecidas eran una forma de violencia, pero esta no se ejercía solo en la manera en que se demarcaba el espacio territorial, sino que también en el ámbito familiar, dentro del cual siempre se encontraban esclavos que eran maltratados por sus señores. De esta manera, para Flores Galindo "La violencia fue un componente estructural de la dominación colonial" (42).

Una de las formulas que utilizaron los conquistadores para lograr la rápida dominación es intentar homogeneizar a la población otorgándoles el apelativo de indios o dominados. Esta era una forma de neutralizarlos, pero además de ponerse en una posición superior. Sin embargo, tras la lectura de Flores Galindo podemos reconocer que en Perú en el momento en que la colonización se está llevando a cabo, no solo se encontraban los indios propios del lugar. Además de los mestizos, criollos y los múltiples grupos étnicos de la selva, estaban los que migraron desde África y el Oriente, por lo tanto, existía una gran heterogeneidad. Aquella teoría es muy importante, porque no solo contradice los supuestos que se quieren entregar sobre las sociedades indígenas (que eran homogéneas), sino que resalta su enorme riqueza cultural.



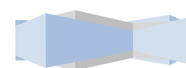
Luego del proceso de colonización, el de independencia con la instalación de la República no modificó mayormente las cosas. Se continuó e intensificó la hegemonía de las clases

oligárquicas y aristocráticas, el modo de producción capitalista, y el modelo feudal colonial en el campo y en la sierra. Se continuó con el despojo de las tierras a los indígenas, y se agudizó el centralismo debido al desplazamiento de campesinos a las zonas urbanas. Las diferentes reformas que se intentaron realizar durante gobiernos como el de Juan Velasco Alvarado, fueron un fracaso.

Como ya dije, entre los años 1980 y 2000 Perú atraviesa por un conflicto armado que se reconoce ha sido el de mayor duración de toda su historia republicana, con la más grande cantidad de muertos, costos económicos y sociales. El movimiento armado Sendero Luminoso declara la guerra al Estado Peruano. La forma de actuar de SL, cuyos métodos se basan en la utilización del miedo y la extrema violencia, difiere del accionar de otras guerrillas de Latinoamérica. Su objetivo era derrocar el sistema existente y generar otro completamente nuevo, reemplazar las formas de organización popular por "organismos generados por el partido". El Estado peruano los llamó terroristas, se los calificó además de delincuentes e irracionales, porque se dijo era una violencia surgida de la nada, sin motivos. Sin embargo, para Nelson Manrique

> la violencia política en Perú es la expresión de una crisis social muy profunda, una crisis social que a su vez condensa y articula múltiples crisis. La grave crisis social que atraviesa la sociedad peruana (de la cual la violencia política es una consecuencia, que a su vez se convierte en un factor que tiende a agravar la situación) es producto de la superposición de múltiples crisis, generadas en distintos momentos de la historia peruana (49).

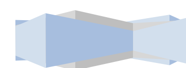
En la novela de José Adolph, la sociedad también ha pasado por diferentes crisis, el gobierno central se volvió indiferente a los problemas y necesidades del pueblo, por lo cual este comienza a exigir cambios profundos. Pero son exigencias que no surgen de la nada, responden al descontento de la población debido a las medidas adoptadas por los gobernantes de la región, las cuales solo los han marginado y sumido en la pobreza. Los intentos por realizar cambios en el país fueron en vano, en vez de unidad, las divisiones se



hicieron cada vez más agudas. Las trasnacionales alcanzaron la hegemonía valiéndose de métodos como los que describiré a continuación, los resultados fueron solo violencia y desigualdad.

Ya vimos que una de las formulas que utilizaron los conquistadores para lograr la rápida dominación sobre el indígena fue intentar homogeneizar a la población ejerciendo sobre estos una violencia simbólica. En la novela al pueblo se lo agrupará bajo el apelativo de ratas. Los que ejercen el poder, que según dice Michael Foucault actúan incitando, seduciendo, dificultando, o prohibiendo las acciones de un "otro", los agrupan bajo ese nombre, porque según dice Tony, protagonista de la novela y quien ejercía uno de los más altos rangos en el Directorio Regional, son, al igual que las ratas, seres ignorantes e inferiores sin capacidad para organizarse. Eran "familias voraces", que al igual que estas, "reaccionaban en forma parecida al ser humano, servían para ser experimentos, se reproducían velozmente y transmitían todas las enfermedades" (Adolph 47). Este es un punto muy importante ya que los representantes del poder oficial no solo han buscado diferenciarse de las llamadas "ratas" al vivir en un lugar, y bajo una organización social completamente diferente, sino porque las construcciones que han hecho de estas, les han dado un cuerpo y un lenguaje opuesto al suyo, y desde su punto de vista, inferior. El cuerpo de las ratas, en la realidad, es un cuerpo degradado e infecto, ya que penetra los peores rincones de la ciudad, es un cuerpo lleno de pelo, blando, que podría aplastarse con facilidad, no así el de los hombres, que según el canon de belleza impuesto en la sociedad, no poseen ningún tipo de pilosidad, ya que se encargan, como lo hace Tony, de eliminarlas cada mañana. De esta manera, homogeneizando y deshumanizando buscan establecer una división y una jerarquía, inferiorizar, y como podemos ver en la novela, lo consiguen.

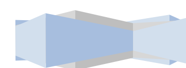
Slavoj Zizek señala que existe un tipo de violencia simbólica estaría encarnada en el lenguaje y sus formas. Por medio del lenguaje, se impondría cierto universo de sentido. En Perú el lenguaje oral y el escrito son representativos del gran problema social que existe en el país, conflicto que se arrastra desde la primera vez que intentaron establecer un tipo de comunicación incas y españoles. El bajo nivel de alfabetización de los más pobres, los deja en desventaja frente a los que sí son letrados, quienes utilizarán esta situación para validar



su supuesta superioridad sobre ellos. En la novela, mientras que el poder oficial asume que lenguaje de "las ratas" es incomprensible y casi animal, y se jacta de poseer un excelente uso del mismo sobre todo de la retórica, cuando aparecen los Cat-ox “caminando pausada y dignamente” (Adolph 99), demuestran un buen uso del lenguaje, cultura y mesura, comienza a derrumbarse para ellos el pedestal sobre el cual se habían posicionado, y podemos darnos cuenta, que el “fantasma” de “las ratas”, oculta lo que el pueblo es en realidad: hombres y mujeres que pertenecen a un grupo social organizado, con cultura y educación. Por ejemplo, cuando Tony deja sus prejuicios y va al sector donde vive el pueblo, se da cuenta de que allí hay comercio, policía, escuelas, una total heterogeneidad de personas e instituciones. De esta manera, podemos darnos cuenta de que el poder oficial, o quienes deseen ostentarlo, reproducen este tipo de fantasmas para ocultar “la realidad”. Tomo la noción de fantasma de Slavoj Zizek, que señala que estos son creados por los discursos de poder con la intención de ocultar a un individuo o una colectividad una realidad para entregarle otra. Parafraseando a Juan Carlos Ubilluz no se trata simplemente de que la "clase dominante" se sirva de esta fantasía ideológica para legitimar sus intereses sino que esa fantasía ideológica se hace constitutiva de la realidad social (31).

Para el Directorio regional el lenguaje es una forma de poder, al tratar de modo paternalista al pueblo es un arma que les había ayudado a imponer sus ideas y mantener el control. Al tratarlos como seres ignorantes, y rebajándolos al papel de animales que buscan solo cubrir sus necesidades más básicas, estos necesitarían de un gobierno externo porque no tendrían la capacidad para gobernarse a sí mismos. No obstante, lo que realmente se genera es una enorme desigualdad material y simbólica que desembocaría posteriormente en falta de oportunidades, pobreza y violencia.

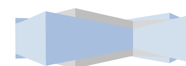
Pero no es solo mediante el lenguaje y la construcción de “ratas” de una parte de la población como el poder oficial ejerce la superioridad que necesita para mantener su hegemonía, utiliza además, los diferentes medios de comunicación para establecer normas de conducta en la población que tendrán la función de generar obediencia y productividad. Por ejemplo, todos los dependientes del Directorio eran despertados por la música de la Sinfonía del Nuevo Mundo, la cual les recordaba que debían levantarse y comenzar con su



rutina diaria. A la canción le seguía “la acariciante voz de una mujer” la “gatita mañanera en frecuencia modulada” (Adolph 7) que, además de alentarlos a comenzar positivamente un nuevo día de trabajo, los incitaba a fumar su primer MariBaco (cigarrillos cuyo tabaco posee marihuana) del día. En el mundo representado no solo no se prohíben los estimulantes, sino que son publicitados por sus propios productores, las transnacionales que gobiernan la región.

Otra de las rutinas que les imponían a sus “fieles servidores”, era oír el himno de la compañía cada mañana. Tony Tréveris y otros 2.500 empleados, debían oír el himno de Epesa cada día. En ese momento se izaba la bandera púrpura y verde en el piso treinta y dos, y todos “escuchaban de pie con la mano derecha sobre el corazón la melodía suavemente marcial muy bien calcada de John Philip Sousa” (Adolph 20). Ya no existe la nación, pero se sigue fomentando el sentimiento de pertenencia y fidelidad de las personas hacia algo, o sea, su lugar de trabajo. A pesar de que la vida de Tony, está completamente programada, método que fomenta la transnacional Epesa para así evitar cualquier intento de subversión y aumentar la productividad, también lo está su familia. Espacialmente se había instaurado una forma de vivir que no permitía la relación entre personas más allá del trabajo, lo cual impedía además, que se formara cualquier tipo de grupo reaccionario.

Para Foucault el poder lo que busca es indicarnos las acciones que debemos realizar, su ejercicio consistiría en guiar la posibilidad de conductas y ordenar los posibles resultados, es más que nada una cuestión de gobierno. Abarca todos los modos de acción que se destinaban para actuar sobre las posibilidades de acción de otros. De esta manera, el poder se encuentra en todo el campo social, constituye subjetividades, saberes, placeres, coloniza cuerpos, induce a la obediencia y la conformidad. El poder está en todas partes, por medio del ejercicio de este los individuos resultan clasificados, excluidos, objetivados, disciplinados y normalizados. Amalia Quevedo en referencia a la noción de poder en Foucault dice que "Toda relación humana es hasta cierto punto una relación de poder. Nos movemos en un mundo de perpetuas relaciones estratégicas" (104).

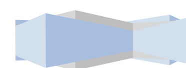


Todos estos métodos sumados a la violencia explícita contra los insurrectos que se llevaba a cabo de manera excesiva y brutal por medio de armas de fuego, químicas, etc., la construcción del pueblo como ratas, el manejo de las comunicaciones, las normas, el lenguaje, la idea de primacía del individuo sobre la colectividad, el liberalismo económico, ayudaron a los Directorios a posicionarse hegemónicamente y mantener el control sobre la sociedad subyugándola.

El bienestar económico que los Directorios lograron conseguir gracias al fortalecimiento del comercio trasnacional y el derrocamiento del Estado-Nación en nada benefició a la parte de la sociedad más necesitada, solo reforzó el bienestar de una minoría por sobre el de la mayoría. Ese abandono es el que posteriormente se convierte en la causa del alzamiento armado del pueblo, o sea, su violencia, generó más violencia. Al no reconocer al pueblo como individuos y menos la diversidad de su cultura, los violentan de forma simbólica, además de física y materialmente.

A pesar de que el pueblo no estaba sometido directamente a todos estos métodos de dominación anteriormente descritos, recordemos que al ser olvidados por los gobernantes habían generado su propia forma de organización social, de todas maneras seguían sujetos a la violencia concreta y la marginación.

Los trabajadores de las empresas que vivían en el otro sector de la sociedad más adinerada y beneficiada, también estaban constantemente sometidos al poder central, aunque no lo reconocieran explícitamente. Ya que a pesar de que no se ejercía una violencia concreta sobre ellos, sí era simbólica y solo debían desobedecer una orden, o no seguir los protocolos para ser violentados físicamente y expulsados de la vida "civilizada". Además vivían en un constante temor por el otro, y no escapaban a la violencia que se encontraba por todos lados.



Para Juan Ansión la violencia no solo es un hecho físico, sino que se produce cuando un grupo intenta imponer sobre otro sus visiones de mundo y las formas de percibir la realidad

“la cultura de un pueblo está siendo objeto de violencia cuando dicho pueblo se ve impedido de seguir elaborando de manera plena los conocimientos que le permitan desarrollar todas sus potencialidades” (63-64). Podemos concluir que los individuos que representan el poder oficial en la novela, que son los pertenecientes a los Directorios, mantienen ciertos discursos públicos de los cuales se benefician, generan leyes que muchas veces contienen ilegalismos, pero realmente solo ellos, o muy pocos saben sus reglas, y como dice Esther Díaz, sus secretos. Pero, a pesar de que el ejercicio del poder tiene la capacidad de afectar a otros, como dice Foucault: siempre existe la posibilidad de resistencia y movilidad, y eso se manifiesta en la novela de forma patente con el alzamiento de los marginados. Sin embargo, debido a que no hay una voluntad real del gobierno de turno por cambiar el sistema segregador y desigual en que están inmersos, donde se nace pobre y se muere como tal, seguirán quizás los alzamientos indefinidas veces, hasta que en algún momento, un cambio de paradigma establezca lo contario.

Biografía

a) Básica

Adolph, José. *Mañana, las ratas*. Lima, Perú: mosca azul - CEDEP editores, 1984.

b) Consulta

Ansión, Juan. *Siete ensayos sobre la violencia en el Perú*. Lima: APEP, Fundación Friedrich Ebert, 1989.

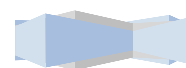
Cornejo Polar, Antonio. *Escribir en el aire*. Lima: CELACP, 2003.

Flores Galindo, Alberto. *Buscando un inca: identidad y utopía en los Andes*. Lima: Sur, 1986 *(7ª edición 2005, en Obras completas III).*

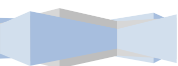
Manrique, Nelson (1997), *El tiempo del miedo. La violencia política en el Perú 1980-1996*. Perú, Lima: Fondo Editorial del Congreso de Perú, 1997.

Quevedo, Amalia. De Foucault a Derrida. España: EUNSA, 2001.

Ubilluz, Juan Carlos. *Contra el sueño de los justos: la literatura peruana ante la violencia política*. Perú: IEP Institutos de estudios peruanos, 2009.



CONFERENCIA MAGISTRAL



Paola Cortes Rocca

San Francisco State University

Oh God, he's taking demerol

Michael Jackson, "Morphine"

Cómo hacer cosas con imágenes

Antes de morir, Diego Rivera le pide a Dolores Olmedo –su amiga, mecenas y directora vitalicia de la Casa Azul convertida en museo desde la muerte de Kahlo en 1954— que, por un período de 15 años, no abra ciertas zonas de la casa, entre ellas su baño privado. Olmedo dejó cerrado no solo ese espacio, sino también el baño del cuarto de su esposa, la pintora Frida Kahlo, una pequeña bodega, baúles, roperos y cajones. Luego de la muerte de Dolores Olmedo en 2005, el nuevo comité técnico del museo decide hacer accesible al público todos esos espacios antes vedados.[56] Estos lugares y los objetos allí guardados se incorporan con calma al acervo del museo. El baño de Kahlo, en cambio, produce excepcional entusiasmo. Antes de hacer de él un baño realmente público, antes de integrarlo por completo al museo, se lo preserva como espacio privado y secreto que se abre, como no podía ser de otro modo, a otra artista: la fotógrafa mexicana Graciela Iturbide.

Las imágenes más emblemáticas de Iturbide son retratos tomados a fines de los 70s: *Nuestra señora de las Iguanas*, *Mujer ángel*, *El matrimonio*. En el momento en que se abre el baño de Kahlo, Iturbide está empezando a trabajar con objetos y efectúa aquí lo que ella misma llama la tarea de "reinterpretarlos". Esta reinterpretación consiste en producir

[56] El Museo Frida Kahlo está dirigido por un fideicomiso adscripto al Banco de México y un comité técnico originalmente integrado por familiares y amigos de Rivera. Dolores Olmedo fue directora vitalicia de la Casa Azul hasta su muerte en el 2005, cuando el comité técnico se rehace ya que de los once miembros originales solo quedaba Guadalupe Rivera, la hija del pintor. Se nombra presidente a Carlos García Ponce y Director General y de Administración a Carlos Phillips Olmedo. La información sobre la historia de las autoridades del museo está en su página web: www.museofridakahlo.org.mx

nuevos sentidos al hacer convivir, en el espacio de la imagen, objetos que pertenecerían a universos distintos o producir otras oleadas de sentido al tomar un elemento y aislarlo de su contexto previsible, recolocándolo en un estante, en la bañera o incluso fuera del recinto del baño.[57]

Al fotografiar esos objetos sobre los que pesa un encierro de medio siglo, Iturbide condensa la mirada impúdica de la fotografía. El ojo mecánico nunca es inocente. Poner una cámara sobre el cuerpo del otro --o sobre el mundo-- es preservar de manera artificial aquello que está hecho para pasar y desvanecerse. Las imágenes no son melancólicas; la técnica misma lo es: es un procedimiento mecánico y químico o digital para congelar el pasado tal y como era; para lograr que permanezca así, inmóvil tal y como luce ahora mismo frente a nuestros ojos. Esa es la promesa fotográfica: preservar lo que se da a ver tal y como está, para que luzca así por siempre. Esa es también su contracara: recordarnos lo perecedero de la apariencia, la marca temporal que signa al mundo de lo sensible. Por eso la vanidad es otra versión de la melancolía: la fotografía siempre añora el pasado –la imagen siempre es una imagen de lo pretérito aunque sea lo que ocurrió hace un segundo— pero lo que añora no es su facticidad, su dimensión ética o política sino es su apariencia, su imagen. Melancolía y vanidad son dos versiones de la misma adoración por la efigie del pasado. La puerta y el candado hablan de la mirada fotográfica y del proyecto de Iturbide entrando al baño, en un movimiento doble de inmortalización y mortificación, de apertura de un campo visual y de paralización del devenir temporal de esos espacios y esos objetos.

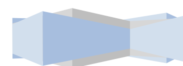
Los hombres siempre se preguntan qué hacemos las mujeres en el baño y sobre todo, por qué tardamos tanto. El baño es el espacio de la intimidad, de lo privado, de lo que hacemos solos ya sea que convoque al afeite, al artificio y el embellecimiento o a lo excrementicio y

[57] Algunas de las fotografías tomadas en el baño se exhibieron en el aeropuerto internacional de la ciudad de México en 2007, en el contexto del centenario de Kahlo. Otras se cuelgan en la galería López Quiroga en México y en la retrospectiva de Iturbide que incluye 180 obras y que fue organizada por la fundación Mapfre en Madrid en noviembre del 2009. En 2008 se publica *El baño de Frida Kahlo*. Editado por RM con auspicio de la galería López Quiroga y de la Rosegallery de Los Angeles, el libro no tiene contratapa sino que puede girarse y abrirse del otro lado, donde el nombre de autor es el de Mario Bellatín y el título es el del relato *Demerol, sin fecha de caducidad* (algunas de sus páginas pueden verse en https://www.photoeye.com/BookteaseLight/bookteaselight.cfm?catalog=ZD854&image=1). En marzo de 2012 se inaugura una muestra titulada "El baño de Frida Kahlo" en el museo Casa Azul. Incluye las fotografías tomadas en el baño, acompañadas por una instalación sonora de Manuel Rocha Iturbide. En este trabajo nos referimos –o tomamos como objeto de análisis—el libro publicado por RM en 2008.

lo sanitario. El baño es también, el espacio fotográfico por excelencia –podríamos hablar aquí de la soledad del fotógrafo y de muchas cosas más pero también de un hecho más trivial: todos aquellos que alguna vez improvisaron un estudio de revelado en su casa, lo hicieron, obviamente en el baño--. En una bañadera: muletas, corsés y un poster de Stalin. Hay algo de la belleza lautreamontiano en el arreglo: alguna versión de lo estético se juega en el encuentro entre un corsé y un poster de Stalin en la bañadera de Frida Kahlo. O quizás incluso una búsqueda de lo insólito, de aquello que el mismo surrealismo perseguía cuando iba en busca del *objet trouvé* o de aquello que Roland Barthes identifica como el *punctum* de una fotografía. Se trataría de un elemento inesperado que hace saltar una serie, tal como ocurre aquí con la imagen del líder ruso, que desvía el conjunto de sentidos que constelan alrededor de la higiene, la salud y el cuerpo. Hay algo también de promiscuo en la convivencia de esos objetos dispares, algo que sugiere un vínculo impreciso y levemente impúdico entre política, estética y deformidad.

Hay cierto morbo en el ojo que advierte la sensualidad de un aparato ortopédico. Podemos echarle la culpa a la máquina: en el continum de objetos, la cámara ha elegido un corsé y lo ha sacado del baño. La altísima calidad de la imagen –y me refiero a la cantidad de asas de la película o de pixeles de la toma digital— extrema una textura que lo acerca a lo orgánico. Colocado sobre un estante, como si fuera una joya, un objeto estético, el corsé se ofrece como aquello que vemos y nos mira. Las hebillas están cerradas pero la primera, la que estaría más cerca de los senos de quien lo usara, deja un hueco, como una coquetería o una provocación.

Elijo otra imagen: contra la pared, a la sombra de unas hojas que no vemos, la pierna artificial de la pintora Frida Kahlo posa para la cámara de Graciela Iturbide. Está doblemente descolocada: fuera del refugio del baño y lejos de la tiranía ortopédica que la obligaba a estar junto a un cuerpo. Al igual que el corsé, se trata de un objeto fuera de su lugar natural (si es que hay naturaleza o naturalidad en un corsé de metal, cuero y tela o en una pierna de madera). Ambos interrogan el vínculo entre lo animado y lo inerte, el arte y la salud, las prácticas estéticas y terapéuticas el cuerpo y sus extensiones mecánicas --entre las cuales no solo se encuentran las prótesis y los artefactos ortopédicos sino también los

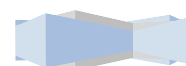


pinceles y la cámara.

El corsé y la pierna son objetos emblemáticos en la biografía de Kahlo: evocan los accidentes y los problemas de columna, los miembros amputados y la postración del final de su vida. Como el perfume que deja el que pasa, como el hueco que queda en la cama cuando alguien se levanta, como la fotografía misma, son índices de una presencia ahora ausente. Señalan la estela de un paso por el mundo. En *El baño de Frida Kahlo*, Graciela Iturbide reconstruye ese paso a partir de una serie de objetos arrumbados durante más de medio un siglo. El encierro, no lo que no se ve sino lo que *no se puede ver*, lo que está vedado a la visión, la ambigüedad del baño –entre lo bello y lo deforme, entre lo excrementicio y lo estético--, así como el paso del tiempo, son elementos claves del proyecto. Efectivamente, cuando recorremos las imágenes comprendemos que llegamos tarde, que la cámara llegó tarde, que la fotografía siempre llega tarde, como los forenses llegan a la escena del crimen. Tarde, luego, después. Si como decía Kafka, la literatura es un reloj que adelanta, la fotografía atrasa. Las imágenes son siempre vestigios y restos. Pero no ruinas elegantes, sino marcas de una ausencia que ronda con lo escatológico, con lo que está en vía de pudrirse; trazos del que ya se fue, de quien ya no está.

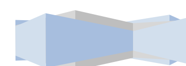
Un fantasma ronda México

La operación de Iturbide al "reinterpretar" estos elementos encontrados en el baño de Kahlo consiste en recontextualizar los objetos, ponerlos en otro lugar, darles otra función, ponerlos a hacer otra cosa, convertirlos en materia de contemplación. (Cada una de estas frases podría ser una definición de lo que es un objeto estético o de lo que hace la fotografía cuando se apodera de lo que mira. El gran ojo de Medusa de la cámara que inmortaliza y asesina). A esta operación se suma otra que es tal vez uno de los procedimientos centrales para la producción de sentido del trabajo fotográfico y que surge del armado de series. Ya nos lo enseñaron los surrealistas o el coleccionismo: insertar algo --un objeto nuevo, una imagen nueva-- en una serie produce alteraciones de sentido que afectan tanto a esa pieza como a las demás. Juguemos con la enumeración y los posibles vínculos lógicos. Una pierna ortopédica *y también* un poster de Stalin *además de* dos pájaros muertos. O un corsé



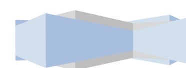
en un estante, *más* el desarrollo del feto durante la gestación, *aunque* unas mangueras plásticas para hacer enemas. *Si* el desarrollo del feto durante la gestación, *y* un poster de Stalin, *entonces* dos pájaros muertos. La recolocación y la serie, el vínculo inestable entre la imagen y el mundo, entre una imagen y la otra. Tal vez aquí resida el núcleo más radiante y más irreductible de la imagen fotográfica: en su capacidad de producir una suerte de efecto fantástico, en el sentido más clásico --casi cortazariano-- del término fantástico. La imagen nos muestra algo que puede identificarse claramente, algo más o menos trivial, un objeto, un rostro, un paisaje; un poster de un líder político junto a un peligroso calmentate y unas mangueras para hacer enemas. Y el sentido es siempre otro, ambiguo, indeterminado, furtivo, inquietante. Las imágenes de Iturbide –y desde Weston en adelante esto podría afirmarse como definición del tipo de mirada que propone la fotografía-- nos dejan siempre con el sabor amargo de lo ominoso, con ese efecto extrañado y ajeno que impregna incluso las visiones más familiares. Esa misma fragilidad permea incluso la sintaxis que articula cada pieza, la respiración trabajosa de la secuencia que propone Iturbide.

Recolocar los objetos, darles otro lugar, inventar nuevas secuencias son los procedimientos centrales de *El baño de Frida Kahlo*. La fotógrafa participa aquí de la tradición iniciada por Duchamp con el *ready made*. Sin embargo, en este caso, no se trata de transformar el corsé en un objeto estético por sí mismo sino en una operación que supone dos niveles: el corsé usado por Frida Kahlo ingresa al museo Frida Kahlo pero no en calidad de objeto estético sino de índice de la vida de la artista (y pasaría así a dar alguna información sobre la obra siguiendo con la idea un poco anticuada para la teoría estética pero plenamente vigente desde que existe un museo Frida Kahlo o Marcel Proust o Pablo Picasso, de que la vida del artista arrojaría algo de luz sobre los posibles sentidos de su producción estética). Luego, al ser fotografiado, se volvería material de ese nuevo objeto estético que es la foto. Se habla incansablemente de la relación entre la fotografía y el museo, lo fotográfico y la memoria, el archivo e incluso el monumento funerario. Pero lo que me interesa aquí es otra cosa, un poco borgeana tal vez: una suerte de despliegue visual de arte de olvidar. Iturbide, creo, trata de fotografiar, a través de una serie de objetos, el modo en el que alguien se evapora, falta.



En una entrevista en la que se refiere a este trabajo en el museo, Graciela Iturbide dice que estaba empezando a sacar fotos de objetos y que con este proyecto se abocó a eso por completo. Estas imágenes de objetos pueden leerse en la línea de la tradición de la naturaleza muerta, ese género cuyo momento más emblemático es el siglo XVII y del cual participan algunos de los cuadros menos conocidos de Kahlo.[58] El género es parte de una historia de la mirada en la que trabajosamente se va armando cierta equivalencia entre exhibición, contemplación y propiedad –la naturaleza muerta es el género por excelencia de la constitución de la burguesía como clase— y, al mismo tiempo, se advierte el carácter perecedero de ese vínculo a partir de la inclusión de ciertos elementos –el más habitual es la calavera representada de manera más o menos figurativa y realista o anamórfica como en el caso de "Los Embajadores" de Holbein— hasta incluso llegar a constituir algunos subgéneros como el llamado *vanitas* o *memento mori*. Se trata de figuraciones del lujo, de los placeres de los sentidos o incluso de los instrumentos de acceso al conocimiento científico o a la producción que, muy a tono con los problemas del barroco, también incluyen un recordatorio del carácter finito y fugaz del mundo sensible. Leído contra esta larga tradición visual, el baño reinterpreta los objetos de Kahlo, los interroga, los reubica, privilegia algunos, opaca otros, arma nuevas relaciones entre ellos, e incluso los enlaza con los pájaros ya que forman parte de la iconografía estable de Iturbide, al menos en su producción fotográfica más recientes. Están ahí y son eso que se ve en la imagen y a la vez sacan la mirada fuera de sí, no porque la imagen pierda su especificidad fotográfica, sino porque sutilmente dicen que ahora que *vemos lo que no se podía ver*, las imágenes nos muestran *lo que no se ve ahí*: una experiencia del dolor y la medicalización y sobre todo, una figura fantasmática que con tenacidad falta en cada imagen. Justamente por constituir esta red que se espesa alrededor de la falta de quien usó esa pierna ortopédica y esos corsés, que se sumergió en esa tina de baño es que estas imágenes pueden leerse también contra la

[58] Se cree que la primera imagen fotográfica tomada en 1822 por Joseph Nicéphore Niépce uno de los inventores del procedimiento junto con Daguerre, es "La table mise". Se trata justamente de una imagen de una mesa con un mantel, plato, cubiertos y vasos preparados para recibir a un comensal. Antes de que la fotografía pudiera salir al exterior y tomar un paisaje, antes de que incluso se pudiera tomar un retrato sin que el movimiento de la respiración conspirara contra la fijeza de la imagen, el material fotográfico eran los objetos. Debido a sus limitaciones técnicas, la fotografía recurre a un género que, por otra parte, se vincula a la representación pictórica y por lo tanto estética que más promueve una percepción autónoma y desvinculada de cualquier otro uso como la identificación, el registro, la memorialización, etc.



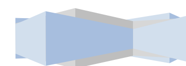
más corta y menos prestigiosa tradición de la fotografía policial o forense. Fotos en blanco y negro que reproducirían el ojo clínico del médico o del archivo policial una mirada desafectivizada que se detiene a inspeccionar una bata, con rastros de sangre o percudida por el paso del tiempo. Fotos que registran los objetos como indicios o y al sujeto faltante como un criminal que huyó de la escena o como aquel que fue retirado como cadáver.

En el espacio fotográfico, la imagen edifica el espacio del museo o de la morgue. Homenajeado o muerto, aludido como propietario o como mirada y destino de la puesta en escena, el que falta y se construye como enigma es el artista. Efectivamente esa que falta y cuya ausencia no deja de remarcarse con cada objeto no es solo otra mujer, sino un ícono masivo e identificable de la imagen del artista latinoamericano y además, alguien que hizo de la identidad el material de trabajo por excelencia para la construcción de una obra.

¿Qué he hecho yo para merecer esto?

En el año 2007, el Museo del Palacio de Bellas Artes exhibe la retrospectiva más importante de la obra de Kahlo: 354 piezas que incluyen cuadros, fotos, cartas, documentos y objetos personales de la artista. Solo durante los dos meses que está en la ciudad de México --antes de viajar a Philadelphia, San Francisco, Japón y España--, la muestra es vista por 440.000 personas, excediendo así el círculo de críticos, artistas y público especializado y presentándose como un evento de masas. Un año antes, en 2006 Sotherby vende un cuadro de Kahlo, *Raíces*, en 5 millones 616 mil dólares, un precio no superado hasta hoy por ninguna otra obra latinoamericana.

Kahlo es una artista moderna, una artista de la época de las vanguardias históricas, esas preocupadas por quebrar la oposición arte – vida. Así, su vida se volvió material de su obra y su obra incluye el diseño de modos de vida. La obra de Kahlo excede lo que pueda objetivarse en un lienzo y se derrama sobre la experiencia vital --su contacto con la bohemia internacional, sus mujeres, sus hombres, la militancia política— que adopta la forma de la experiencia estética. Kahlo es leída, de algún modo, mediada por Warhol y el pop, por el vínculo entre obra, prácticas estéticas, lógicas publicitarias y pertenencia a



ciertos círculos sociales. Se trata de algo que Patti Smith sintetiza perfectamente en esa biografía colectiva que es su libro *Just Kids*: convertirse en artistas implica sacar fotos, componer canciones pero también vestirse, comer, caminar, fumar, perder el tiempo *como artistas*.

El nombre de Kahlo está ligado no solo a esa fluidez entre vida y obra[59] sino también justamente el hecho de que la pintura y la experiencia son materiales para la construcción de ese gran artificio que es el nombre –o la figura, como diría Canclini—del autor. En este sentido, ocurre con Kahlo algo parecido a lo que pasa con Cyndy Sherman: la obra se centra no solo en la autorrepresentación de la mujer sino en su profunda artificialidad exhibida con alegre descaro. Kahlo nombra el lazo entre proyecto estético y formas de vida, entre arte y biografía, entre público, museo y mercado. Es la pintora de la proliferación del Yo, de la performance identitaria, del sujeto como artificio y no es casual que Madona sea una de las coleccionistas más tenaces de su obra.[60]

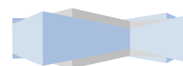
Frida Kahlo c'est moi

En el nuevo milenio, el objetivo central de la literatura ya no parece ser el de producir representaciones del mundo, ni poner en escena aquellos procedimientos verbales dedicados a buscar el momento de mayor intensidad del lenguaje. En las últimas dos décadas, **el horizonte de expectativas[61]** de la literatura latinoamericana –propone Reinaldo

[59] El interés en la vida de Kahlo que opaca el interés por la obra o que conduce en segundo lugar a la obra no solo le pertenece al público y a los mercados del arte. Fue también el criterio curatorial privilegiado en la gran retrospectiva del 2007: cuadros, documentos, fotos y objetos personales convivían en el espacio de la muestra sin mucha diferencia, después de todo, cada uno de ellos remitía, aunque fuera de modos distintos, a ese gran misterio que era la biografía de la artista. Paradójicamente, esa pasión por el biografismo en desmedro de la obra que apena a críticos, artistas e intelectuales –que muchas veces se inclina hacia la chismografía y el fetiche—sería efecto de **un modo particular** de leer la producción de las vanguardias respetando uno de sus grandes lemas: el cuestionamiento de la autonomía y la borradura de los límites entre arte y vida. Habría que remarcar también que se trata de uno de los modos de leer esa borradura: no siempre la vida o la experiencia es la experiencia de la vida privada del artista.

[60] Se rumorea que el comprador anónimo de *Raíces* fue Madona que ya había adquirido, a fines de los 80s, el *Autorretrato con mono* y pagado un millón de dólares: más del doble de lo que apenas un año antes había sido el valor de venta de la pieza en Sotherby.

[61] Afirmar que en las últimas décadas "el horizonte de expectativas" de la literatura es el arte contemporáneo no es sostener que la literatura copia a otras artes ni encontrar motivos o procedimientos comunes, sino señalar aquello que rige sus aspiraciones y que, simultáneamente, funciona como categoría con la que incorporar o excluir textos a la noción de lo contemporáneo.

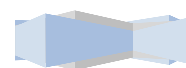


Laddaga en su libro *Espectáculos de realidad*--, ya no está dado por la "larga tradición de las letras [sino por] otra más breve, la de las artes contemporáneas" (14). Alejada de cierta "voluntad de forma," –aquello que, parafraseando a Nelly Richard, definiría lo estético--, la literatura parece menos interesada en producir objetos y cada vez más seducida por las intervenciones y la configuración de dispositivos para exhibir fragmentos del mundo. Se trataría entonces de una literatura que, como en el caso de una instalación o de un happening, funciona a partir de la improvisación y el cambio —incluso trabajando en contra de su propio soporte, el libro, soporte por excelencia de lo definitivo y contrapunto histórico de la mutabilidad de lo oral— y que, por lo tanto, reformula el vínculo entre tiempo y representación, poniéndose en sincronía con la época de la reproducción digital.

Sin embargo, lo que estoy abordando aquí es un objeto bastante clásico: un libro. Aunque es un libro doble. Si giramos *El baño de Frida Kahlo* nos encontramos, no con una contratapa sino con un nuevo libro invertido. De este lado –y digo lado porque parece un disco de pasta o un cassette, esas tecnologías de reproducción anteriores al CD que tenían dos lados— está *Demerol, sin fecha de caducidad*, de Mario Bellatin. Lo primero que hay que advertir es que no hay jerarquías entre los dos lados: Bellatin no escribe un prólogo al trabajo de Iturbide; Iturbide no ilustra un relato de Bellatin. La literatura y la fotografía conviven en el mismo libro. Ambas abordan, con la "especificidad" alterada de su propio lenguaje, ese objeto lábil y reticulado que se espesa alrededor del nombre de Frida Kahlo.[62]

El texto se abre así: "Cierta vez se organizó una conferencia donde se presentó un profesor que portaba un singular aparato didáctico. Se trataba de un artefacto premunido de una pantalla, por la cual se mostraba una especie de película de la realidad (…) De pronto la pantalla comenzó a mostrar imágenes, fragmentos de la vida de la artista frida Kahlo, que precisamente era el tema que reunía al publico esa noche. Lo curioso fue que se veía una

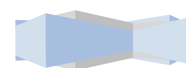
[62] Debido a estos cambios en el horizonte de expectativas de la literatura, debido a las transformaciones en el estatuto de la obra, la literatura contemporánea también supone un lector diferente al lector que suponían los textos del canon latinoamericano. En tanto se trata de una literatura que no se dirige a la producción de un objeto sino de un marco para mirar, aspira a modelar un lector que recorre un libro como quien pasea por una instalación o se integra a una *performance*. El libro/disco de Bellatin e Iturbide, trabajo fotográfico que va en contra del retrato fotográfico y relato literario que va en contra de la biografía apela a ese lector.



Kahlo bastante anciana, como si hubiera seguido viviendo después de su muerte" (Bellatin
7).

En su ensayo, Reinaldo Laddaga hace una operación central para pensar los cambios que él mismo está postulando con respecto al estatuto de la literatura en el nuevo milenio –y de aquellos problemas que la rodean como el soporte, el autor, el lector, el proceso mismo de representación, etc.—y es abordar la figura del autor que aparece en esos mismos relatos. Es un procedimiento sumamente productivo porque implica detenerse en lo que la literatura dice sobre sí misma y más específicamente sobre el concepto de autoría. En *Demerol*, Bellatin presenta una artista que está muerta –e incluso cremada como nos enteramos después— y sin embargo sobrevive como imagen. Kahlo sigue viviendo en la "película de la realidad", es decir, en la imagen, pero también –considerando el término "película" como capa o nivel--, en un nivel de lo que llamamos realidad, en ese nivel compuesto de palabras, imágenes, recuerdos y de manera mucho más contemporánea, concepciones estéticas y culturales. No solo vive para hablar de su obra, sino que incluso envejece dentro del aparato. Tiene razón Bellatin: hay una Frida de los 90s (la de la performance, la identidad genérica y nacional) y una del nuevo milenio, tal como la presentan Iturbide y Bellatin; hay un conjunto de sentidos culturales, políticos y estéticos que se depositan sobre la obra como una película de sentido/tiempo, como una pátina de historia que cubre las imágenes y que siempre media entre nuestra mirada y aquello que está en el lienzo.

El texto propone una "Kahlo anciana" como quien propone una "mujer anciana" o "un señor bajito". La sintaxis de Bellatin es contundente: la frase reúne un sustantivo común y un adjetivo calificativo. El nombre de autor ha perdido su carácter de nombre propio, el autor pasa a nombrarse así, en minúscula, perdiendo su carácter aurático, su originalidad, su ser único para mezclarse con los otras cosas del mundo, hombres, mujeres, baños, cámaras, pinceles, y demás entidades nombradas por los sustantivos comunes que componen la lengua. Bellatin ficcionaliza aquello que Barthes postuló en su artículo de 1967 sobre la muerte del autor, cuando propuso un modo de lectura que privilegia la inmanencia del texto sobre el biografismo. O aquello que, unos años más tarde, Michel Foucault revisa en su conferencia de 1969, "Qué es un autor?" cuando historiza el modo en que --ya no el autor,

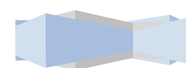


sino-- el nombre de autor funciona en el campo estético y cultural desde la modernidad. Por supuesto que sí, por supuesto que la reflexión barthesiana y foucaultiana está presente en el relato de Bellatin, pero se trata de algo más. Si nos detenemos en el tipo de obra que produce Kahlo, advertimos que, en *Demerol*, la artista plástica deja de pintar para convertirse en curadora. "Apeló a la figura del curador como autor y a la muestra como obra", dice el texto.

El artista del nuevo milenio ya no aspira a producir un objeto enmarcado en los límites del marco del cuadro o de las tapas de libro. Aunque eso ocurra de hecho, sus aspiraciones y por lo tanto el momento de mayor intensidad de esos objetos—en términos de sentido y tal vez de valor— no se da ni cuando refuerzan su autonomía ni cuando la transgreden sino precisamente cuando se convierten en marco o soporte de acontecimientos o experiencias que pertenecerían al mundo. Si nos detenemos en la figura del artista que aparece en muchos textos contemporáneos –y tomo ya no este texto sino la obra de Bellatin para rastrear esta figura—advertimos sus diferencias con el escritor moderno. La figura moderna –y podemos elegir al Morelli de *Rayuela* o a Bustrófedon de *Tres tristes tigres*– es la de un orfebre de la lengua capaz de elegir historias originales y destacarse por el virtuosismo de su ejecución; el escritor contemporáneo es, en cambio, un artista que diseña "obras" híbridas más cercanas a las instalaciones o las performances. En el relato de Bellatin, Frida Kahlo es Frida Kahlo, es decir, una artista postautónoma. Reinaldo Laddaga, Josefina Ludmer y Néstor García Canclini definen esta categoría como un pasaje del protagonismo de la obra al protagonismo del contexto, del objeto estético a la experiencia estética, de la clara distinción entre ficción y realidad al borroneo de esta frontera.

Lo que Kahlo hace como curadora es una "acción plástica": organiza un congreso de dobles de escritores, algo que fue también una intervención del mismo Bellatin.[63] Así, Bellatín le

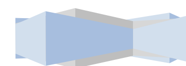
[63] En el año 2003, el Instituto de México en París anuncia un congreso de escritores mexicanos. Académicos y público en general asiste al evento en el que hay una mesa y cuatro personas sentadas frente a un micrófono. Sin embargo ante el cartel con el nombre "Margo Glantz" hay un joven con barba que sin duda no es la escritora mexicana, pero que se ha preparado con ella para repetir los textos que Margo Glantz ha escrito sobre diversos temas especialmente para este congreso. El público se queja, escandalizado por lo que considera una estafa. Y es cierto, los escritores no están allí físicamente; aunque de algún modo, lo más importante de ellos sí está allí: sus palabras fielmente memorizadas y reproducidas por sus dobles han viajado hasta París aunque sus cuerpos hayan quedado en su país de origen.



atribuye al personaje su propia exploración sobre la figura del autor y su relación con la obra y su interés por "constatar lo que podría ocurrir con las creaciones una vez que estuvieran liberadas de sus autores" (14). En realidad para constatar eso no eran necesarios ni el congreso de Bellatin, ni la acción plástica de su personaje. Basta solo basta ir a una librería y comprar un libro de Margo Glantz por ejemplo. El libro de Glantz, igual que las fotos de Iturbide o las pinturas de Kahlo, ya están liberadas de sus autores, circulan solas en diversos espacio y formatos, libros, papeles y telas, librerías sitios webs y museos. La exploración más bien tiene que ver, entonces, con los modos en que la industria cultural procesa la figura del autor y lo convierte en una mercancía o en un objeto estético o un relato que se articula de diferentes maneras con la obra. La exploración tiene que ver también –ya que todos los cuadros de la artista del relato se llaman igual que los textos del escritor Mario Bellatin, es decir que Kahlo pintó Salón de Belleza, Flores, etc.—con un juego, una recuperación y una burla del llamado giro autobiográfico de la literatura contemporánea.[64]

La figura del artista que se construye en *Demerol* anuda las reflexiones sobre el arte contemporáneo y los problemas vinculados a la postautonomía, lo biográfico y una particular inflexión de lo corporal. La figura autoral es Frida Kahlo, alguien que hizo de su propio cuerpo y de lo biográfico, un material ineludible para la construcción de la obra. Con Bellatin, el autor le da cuerpo a la obra pero no se trata de un cuerpo cualquiera, sino una particular forma de al corporalidad: la del cuerpo sufriente. Uno de los cuadros de Frida titulado *Salón de belleza* –título de la novela que Bellatín publica en 1994 y reedita en México en 1999--- se lleva al teatro. Luego de la función, la pintora corre detrás de bambalinas y se lleva al personaje, dice el relato, a su casa. Justamente como el tema central de la obra de teatro que recrearía el cuadro de Kahlo es la enfermedad –tal como lo es en la novela de Bellatin, en la que alguien transforma una peluquería en un moridero para recibir a los enfermos de una enfermedad endémica-- frida se enferma. Dice el texto: "Kahlo fue contagiada por su propia obra de una dolencia incurable" (11). La escritura de Bellatin opera como la cámara. También ha seleccionado un objeto para hacer algo similar

[64] Para un excelente recorrido por los problemas vinculados con el llamado "giro autobiográfico" de la literatura argentina reciente, ver María Moreno, "Yorando en el espejo" (www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-4402-2008-01-27.html).

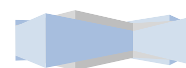


a lo que hace el primer plano de la fotografía. En este caso, el frasco de *Demerol*, ocupa el lugar central del relato: el título. Desde allí, conjetura sugerencias y contagios: aquellos que surgen de estrechar los vínculos entre ficción, falsa biografía y sufrimiento.

El cuerpo del autor

La obra de Kahlo trama la imagen de autor y al autor como imagen. Su cuerpo omnipresente condensa el cuerpo de la artista, el cuerpo femenino y el cuerpo de la nación. El trabajo de Iturbide y Bellatin constituye no solo una lectura sobre la vida y la obra de la pintora mexicana, también responde a un modo de pensar la figura del autor en las prácticas estéticas más contemporáneas que, también implica una relectura de la figura de Kahlo (tal es así que podríamos decir que hay una Frida de los años 90s y esta del nuevo milenio). El cuerpo de Kahlo, ligado a la performance identitaria y genérica, a la exploración política y sexual y a aquello que entorpece la voluntad estética (y es, en el relato heroico, doblegado por ella), no pierde protagonismo pero se trata ahora de un cuerpo muy distinto. Sugerido por los objetos del baño y por el baño mismo, el cuerpo que funciona –que sigue funcionando tal como ocurría en la pintura de Kahlo—como material estético es ahora el cuerpo como soporte de un puro *bios*: Itrubide lo coloca en el centro de una constelación entre las tecnologías de reproducción y mantenimiento de lo viviente; Bellatin lo identifica como cuerpo enfermo y sufriente. Se trata de una materia orgánica en tránsito entre la pura vida representada por el animal y lo inorgánico del metal, el cuero y demás materiales que lo sostienen. Algunas imágenes de corsés que parecen extraños animales o sistemas óseos de alguna especie irreconocible, dicen también que todo lo inorgánico que apenas roza el universo de lo viviente, adquiere algo de sus cualidades.

La serie fotográfica y el relato literario hacen del artista ausente el centro de la escena. Así, el lenguaje de la fotografía se enlaza con el de la literatura para pensar la instancia autoral en la producción visual y estética contemporánea como un particular modo de afantasmarse, de armar un enigma o una estafa alrededor del nombre de autor, como una peculiar forma de ausentarse o de diseñar un espacio vacío disponible para ser usurpado por otro.



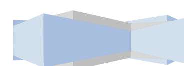
Bibliografía

Bellatin, Mario. *Demerol, sin fecha de caducidad* / Graciela Iturbide. *El baño de Frida Kahlo*. México D.F.: RM, 2008.

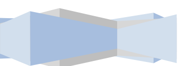
García Canclini, Néstor. *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. Madrid: Katz, 2011.

Laddaga, Reinaldo. *Espectáculos de realidad. Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 2008.

Ludmer, Josefina, "Literaturas postautónomas 2.0". *Ciberletras. Revista de crítica literaria y de cultura* (Julio 2007) 17. www.lehman.cuny.edu/ciberletras/



ANEXOS





SEGUNDA CONVOCATORIA

V JORNADAS DE LITERATURA
"RECORRIDOS ACTUALES DE LA CRÍTICA Y LA ESCRITURA EN LATINOAMÉRICA"

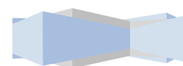
C.E.N.I. – UNIVERSIDAD DE SANTIAGO DE CHILE
14, 15 Y 16 DE NOVIEMBRE DE 2012

I. PRESENTACIÓN

Los estudiantes del Magister en Literatura Latinoamericana y Chilena, de la Facultad de Humanidades de la Universidad de Santiago de Chile, convocan a la participación en la quinta versión de las Jornadas de Literatura, este año denominada RECORRIDOS ACTUALES DE LA CRÍTICA Y LA ESCRITURA EN LATINOAMÉRICA.

El OBJETIVO DE ESTAS V JORNADAS es reflexionar sobre los diálogos interculturales entre América Latina, el Caribe y Estados Unidos, a partir de las escrituras contemporáneas que se producen *en* Latinoamérica, sean alfabéticas o se realicen en otros códigos, así como también repensar las diferentes críticas y teorías literarias respecto de este espacio geográfico y cultural heterogéneo que José Martí llamó *Nuestra América*, Pablo Neruda interpretó como una *América sin Nombre* y el pueblo indígena Kuna denomina *Abya-Yala*, término que pretende abarcar al continente en su totalidad.

En este sentido, es prioritario examinar la repercusión que ha tenido en nuestros días el movimiento crítico desarrollado por intelectuales como Ángel Rama, Antônio Cándido, Antonio Cornejo Polar, Ana Pizarro, Nelson Osorio, Alberto Buela –por citar algunos- que



se han propuesto la tarea de pensar la literatura y la cultura latinoamericanas desde su propio lugar de enunciación. Por ello, estas Jornadas buscan reflexionar en torno a las preguntas: ¿existe un *pensamiento* crítico latinoamericano?, y ¿cuáles son las tensiones que se producen al abordar el estudio de las producciones culturales y los problemas conceptuales, ideológicos y político-sociales que tiene América Latina hoy?

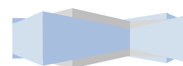
Las V JORNADAS DE LITERATURA RECORRIDOS ACTUALES DE LA CRÍTICA Y LA ESCRITURA EN LATINOAMÉRICA, contemplan la realización de conferencias magistrales de académicos chilenos e internacionales, conversatorios de escritores nacionales, mesas de ponencias y un espacio para la creación poética, intentando abrir el espacio de la academia universitaria a la comunidad.

II. EJES TEMÁTICOS

En función de la propuesta reflexiva de estas Jornadas, se consideran como ejes temáticos:

A) LA TEORÍA Y LA CRÍTICA LITERARIA EN LATINOAMÉRICA (EJE PRINCIPAL): Se recibirán ponencias cuyo eje sea la reflexión teórica de la escritura en América Latina. Principalmente, aquellas que desde la crítica de las teorías, así como de las teorías de la crítica, se cuestionan el ejercicio de los estudios de la literatura como modo de conocer y, por ende, el tipo de saberes que son producidos, así como su relación con la cultura, la política y las nuevas tecnologías. Se consideran como subtemas:

- Nuevos desafíos de la crítica literaria en la actualidad
- Literatura y Tecnología (cine, fotografía, internet, etc.)
- La relación de la crítica con escrituras que incorporan las nuevas tecnologías
- La enseñanza de la literatura y de la crítica literaria en el espacio académico latinoamericano (escolar y universitario)



B) TENSIONES ENTRE FICCIÓN, MEMORIA Y DISCURSO INSCRITAS EN LATINOAMÉRICA: Se recibirán ponencias que problematicen los discursos (alfabéticos, visuales, plásticos, etc.)

que den cuenta de una memoria de carácter individual o social, o una visión crítica que interrumpe el discurso oficial de una comunidad latinoamericana y, asimismo, trabajos que reflexionen sobre la construcción de un enfoque crítico que se haga cargo de estos textos. Se consideran, por tanto, como subtemas:

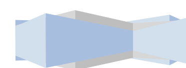
- Narraciones orales de pueblos indígenas
- Crónicas de viaje coloniales y poscoloniales
- Teoría y crítica sobre el testimonio y la memoria
- Escritos (auto)biográficos: cartas, diarios íntimos, memoriales, etc.
- La relación del testimonio con la historiografía, la política y la memoria
- La "nueva novela latinoamericana" como visión crítica de la historiografía

C) REPRESENTACIONES DE LA VIOLENCIA EN LATINOAMÉRICA: Se recibirán ponencias que analicen discursos (alfabéticos, visuales, plásticos, etc.) que den cuenta del concepto "violencia" en el contexto latinoamericano desde las diversas modalidades que ofrece esta categoría: física, simbólica, política, de género, estatal. Se consideran como subtemas:

- Biopolítica o políticas del cuerpo
- Discursos del/sobre/desde el margen
- Colonialidad del poder y Eurocentrismo
- Fronteras nacionales, lingüísticas, culturales

III. PARTICIPACIÓN

Las V JORNADAS DE LITERATURA DE LA USACH, están abiertas a estudiantes de programas de pregrado y posgrado, nacionales e internacionales, así como otras personas interesadas en los ámbitos señalados en la convocatoria. En este contexto, se considerarán tres formas de participación en las Jornadas, las que se describen a continuación:



1) PONENTES INDIVIDUALES:

Estudiante de pregrado o posgrado, matriculado dentro de un programa de estudios universitarios nacional o internacional; miembro de un Centro de Investigaciones, etc., que presente una ponencia dentro de uno de los ejes señalados, previa inscripción, aceptación y envío de su trabajo, dentro de los plazos establecidos y según los criterios indicados. Para participar el estudiante debe enviar una sumilla (resumen) de este *mediante el formulario de inscripción respectivo*, que puede descargar en:

https://dl.dropbox.com/u/89449485/Inscripcion%20Ponentes.doc

2) PANELES CRÍTICOS:

Propuesta de un grupo de 3 o 4 estudiantes y/o investigadores, pertenecientes a programas de estudios universitarios, tanto nacional como internacional, que presenten una mesa de ponencias en torno a uno de los ejes de la convocatoria, previa inscripción, aceptación y envío de los trabajos, de acuerdo con los plazos establecidos y los criterios indicados. Para participar, el grupo debe ser inscrito por un representante de los ponentes, en calidad de coordinador del panel, *enviando el formulario de inscripción respectivo*, que puede descargarse en:

https://dl.dropbox.com/u/89449485/Inscripcion%20Paneles.doc

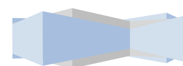
3) ASISTENTES:

Aquellos estudiantes, investigadores o personas interesadas en las reflexiones que susciten estas Jornadas, y que deseen acreditar su asistencia a estas, a quienes el Comité Organizador certificará, previa inscripción y confirmación (mediante firma) de su participación en las mesas de los tres días que abarcan las Jornadas. El participante *debe enviar el formulario de inscripción respectivo*, que puede descargar en:

https://dl.dropbox.com/u/89449485/Inscripcion%20Asistentes.doc

IV. PONENCIAS

Se entenderá por ponencia un *texto inédito* –que no haya sido expuesto en otros congresos- en el que *desarrolle una hipótesis de lectura sobre un objeto de estudio* en el ámbito de las



producciones culturales de América Latina (alfabético, visual, etc.) *sustentado en una argumentación teórica y crítica*, y que *se sitúe dentro de uno de los ejes propuestos* para estas Jornadas, siendo inscrito previamente por el ponente o el grupo de panel crítico.
Cada expositor tendrá veinte minutos para su lectura, de modo que *el trabajo no debe exceder las ocho páginas* (excluida la bibliografía), mecanografiado con letra Times New Roman 12, interlineado 1,5 y siguiendo los criterios de referencias y bibliografía del *MLA Style Manual 7ª ed*. Los cuadros o imágenes deben ir en páginas aparte, sin ser contadas dentro de la extensión requerida.

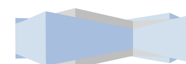
El formato *MLA* y los criterios formales que se exigen para las ponencias de estas Jornadas están indicados en el siguiente documento, que el participante puede descargar en:
https://dl.dropbox.com/u/89449485/Normas%20MLA%20Style%20Manual%207a%20ed..pdf

Al momento de enviar su trabajo escrito mediante correo electrónico, el exponente deberá indicar al Comité Organizador la necesidad de equipos tecnológicos para su presentación (proyector, parlantes, etc.).

V. PLAZOS

Se considerará un *trabajo aceptado* aquel que cumpla con el envío del resumen y de la ponencia escrita dentro de los plazos y de acuerdo con las exigencias establecidas en las bases de esta convocatoria. Dicho proceso se detalla a continuación:

1) ENVÍO DE RESÚMENES:
Para esta segunda convocatoria, el envío de sumillas (entre 100 y 250 palabras) en el formulario respectivo, tanto para ponencias individuales como para paneles críticos, **vence impostergablemente a las 00:59 hrs. del viernes 21 de septiembre**, al mailinscripcion.vjornadas@usach.cl. El uso del formulario de inscripción se considera requisito
indispensable para la recepción de trabajos.



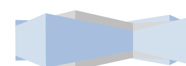
La evaluación de los resúmenes considera los siguientes aspectos:

ÍTEM 1. PROPUESTA TEÓRICO-ARGUMENTATIVA	
Claridad del tema y construcción del objeto de estudio.	21 puntos
Consistencia en la propuesta enviada: argumentación sólida e instrumental teórico coherente con el tema y el objeto.	
Coherencia entre eje temático, título de la ponencia, contenido del abstract y palabras-clave.	
Construcción y selección clara, precisa y adecuada del título y de las palabras-clave.	
Propuesta original, en términos de producción de conocimiento acerca del objeto de estudio (hipótesis).	
ÍTEM 2. ASPECTOS FORMALES	
Manejo del lenguaje académico: precisión, claridad, conceptualización.	18 puntos
Prolijidad en el uso de la ortografía y en la redacción.	
Incorporación de todos los datos solicitados y bajo los criterios establecidos en el formulario y en las bases (plazos, envío en formulario, etc.).	

Asimismo, para esta segunda convocatoria, los trabajos quedarán clasificados dentro de un rango, de acuerdo con el puntaje obtenido:

Puntaje Máximo	39 puntos.
Aceptado	31 puntos.
Rechazado	-31 puntos.

2) ACEPTACIÓN DE RESÚMENES:



El Comité Organizador comunicará la aceptación de su propuesta mediante correo electrónico el día **viernes 28 de septiembre**. El correo adjuntará el informe con los

resultados y el puntaje obtenido por el participante, así como la condición de aceptado o no convocado para estas Jornadas.

3) ENVÍO DE PONENCIA ESCRITA:

Considerando que esta es una segunda convocatoria, el **plazo para el envío de la ponencia escrita y final será hasta las 00:59 hrs. del viernes 05 de octubre.** En este contexto, recomendamos que, paralelamente al envío de su resumen, elabore su ponencia.

No se considerará el envío de fragmentos del texto que será expuesto, así como trabajos que no correspondan al inscrito por el ponente.

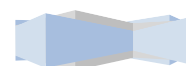
El incumplimiento de uno de estos criterios implicará que el ponente se considere fuera de las bases.

I. COSTOS DE INSCRIPCIÓN

El Comité Organizador de las V JORNADAS DE LITERATURA RECORRIDOS ACTUALES DE LA CRÍTICA Y LA ESCRITURA EN LATINOAMÉRICA, con el propósito de cubrir los gastos que implica la realización del evento (gastos operacionales, programas, certificados, etc.), ha determinado los siguientes costos para quienes participen, buscando que dicho cobro sea el menor posible. Los valores (en pesos chilenos) son los siguientes:

*Ponentes de posgrado: $6000.-
*Ponentes de pregrado: $4000.-
*Certificación de asistentes: $2500.-

Para los ponentes, el pago de esta cuota de inscripción se debe realizar el mismo día en que le corresponda presentar, en lo posible con anterioridad al inicio de su mesa. Su certificado y la memoria de las Jornadas le será entregada al término de su mesa. Asimismo, para los que deseen recibir una certificación de asistencia al evento, deben cancelar el monto

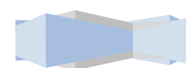


indicado el primer día de las Jornadas. En este caso, la entrega del certificado se realizará al término de estas, previa constatación de su asistencia los tres días que abarca el evento.

VII. CONTACTO

El medio oficial de comunicación será vía correo electrónico vjornadasliteratura@usach.cl. Sin embargo, a través de nuestro sitio Web, de *Facebook* y de *Twitter*, estaremos constantemente actualizando la información.

COMITÉ ORGANIZADOR.





PROGRAMA

V JORNADAS DE LITERATURA

RECORRIDOS ACTUALES DE LA CRÍTICA Y LA ESCRITURA EN LATINOAMÉRICA

Centro de Eventos Nacionales e Internacionales (C.E.N.I.)
Universidad de Santiago de Chile
14, 15 y 16 de noviembre de 2012

Día 1
Miércoles 14 de noviembre

10:00-10:15 **Ceremonia de Inauguración de las Jornadas (Sala A)**

10:15-11:30 **Conferencia Inaugural.**
Dr. Nelson Osorio Tejeda (Universidad de Santiago de Chile): "Formación y proceso de una nueva crítica literaria Latinoamericana".
Presenta: Paolo Acevedo Béjares

11:30-11:45 **Café.**

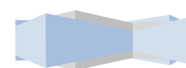
11:45-13:15 **Mesa 1: Problemas de la teoría y crítica literaria en América Latina (Sala A)**

1. Luis Velarde Figueroa (Universidad de Santiago de Chile): "Determinaciones de una epistemología latinoamericana de los estudios literarios".
2. Orlando Aliaga Guzmán (Universidad de Santiago de Chile): "Revistas académicas hoy: ¿articulación de la crítica?".
3. Valeska Pérez Huircapán (Universidad Católica Silva Henríquez): "Microeditoriales alternativas en Chile: Literatura como respuesta al canon literario y editorial".

13:15-14:30 **Receso (Almuerzo)**

14:30-16:15 **Mesa 2: La nueva novela histórica: ficciones que increpan las "historias oficiales" (Sala A)**

1. Natalie Díaz López (Becaria Conicyt, Universidad de Santiago de Chile): "Teoría del referente en *Camisa Limpia*, de Guillermo Blanco. Una aproximación a la novela de temática histórica en Chile".



2. Darío Piña Piña (Universidad Diego Portales) "*Nocturno de Chile* y la nueva novela histórica: relecturas y desmitificaciones de la dictadura militar en Chile".
3. Paolo Acevedo Béjares (Becario Conicyt, Universidad de Santiago de Chile): "La ruptura del occidentalismo en *El país de la canela* (2008) de William Ospina".

Mesa 3: Relecturas desde violencias y cuerpos marginales (Sala B)

1. Francisca Soto Aguirre (Universidad de Santiago de Chile): "El purgatorio terrenal y el género degradado en *Cárcel de mujeres*".
2. Andrés Soto Vega (Universidad de Chile): "Alegorías de la violencia: el cuerpo marginal en *Patas de Perro* de Carlos Droguett".
3. Carla Cortez Cid (Universidad de Santiago de Chile): "Escenificación de la violencia a través del juego en *Telarañas* de Eduardo Pavlovsky".
4. Claudia Espinoza Sandoval (Pontificia Universidad Católica de Chile): "Destrucción, transgresión y omisión: una manera de construir una realidad histórica en *La carne* de Virgilio Piñera".

16:15-16:30 **Café.**

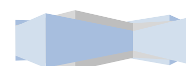
16:30-17:40 **Mesa 4: Narrativas indígenas y no indígenas leen la colonialidad de occidente (Sala A)**

1. Fernando Lizama Nuñez (Universidad de Santiago de Chile): "El sueño como forma narrativa en *Dioses y Hombres de Huarochirí*. Don Cristóbal Choquecaxa y el enfrentamiento entre lo andino y la invasión europea".
2. Sandra Araya Rojas (Becaria Conicyt, Universidad de Chile): "El problema de la verdad histórica en *Lope de Aguirre*, traidor".

Mesa 5: Develando violencias: lenguaje, realidad y esclavitud (Sala B)

1. Carlos Hernández Tello (Universidad de Santiago de Chile) "*Cecilia Valdés* de Cirilo Villaverde: pretexto narrativo del siglo XIX para una poética antiesclavista en América Latina".
2. Greta Montero Barra (Universidad de Santiago de Chile) "Caribeñidad e hibridación en *Encancaranublado y otros cuentos de naufragio* de Ana Lydia Vega".

17:40-19:00 **Presentación "Poesía Sonora" (Sala B)**
Invitados: Felipe Cussen y Martín Gubbins.
Presenta el poeta y académico Fernando Pérez.



Día 2
Jueves 15 de noviembre

10:30-11:30 **Conferencia Internacional (Sala A)**
Dra. Paola Cortés Roca (San Francisco State University):
"La insoportable levedad del yo. Imagen y Biografía"
Presenta: Sergio Pérez Ojeda

11.30-11:45 **Café.**

11:45-13:15 **Mesa 6: Crítica literaria y poesía (Sala A)**

1. Diego Vergara Schroeder (Universidad de Santiago de Chile): "*El paseo Ahumada* de Enrique Lihn: imagen y palabra en la construcción poética total de un espacio".
2. Patricio Jara Morales (Universidad de Santiago de Chile): "Presencia de Gerardo de Pompier en la literatura de Enrique Lihn."

Mesa 7: Narrar el horror para construir el presente: testimonio, memoria y política I (Sala B)

1. Yael Zaliasnik Schilkrut (Universidad de Santiago de Chile): "*Memoria para armar*: el proceso de testimoniar, narrar, dar vida".
2. Emma Villazón Richter (Universidad de Santiago de Chile): "Joan Jara, una tejedora de la memoria de la dictadura chilena en *Víctor Jara. Un canto truncado*".
3. Carolina Hernández Parraguez (Becaria Conicyt, Universidad de Santiago de Chile): "Estéticas para narrar la memoria en *Un día de octubre en Santiago* de Carmen Castillo".

13:15-14:30 **Receso (Almuerzo)**

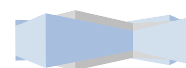
14:30-16:00 **Conversatorio "Narrativa chilena actual" (Sala B)**

Invitados: Andrea Jeftanovic, Claudia Apablaza y Juan Pablo Roncone.
Presenta: Karen Bascuñan

16:00-16:15 **Café.**

16:15-17:45 **Mesa 8: Narrar el horror para construir el presente: testimonio, memoria y política II (Sala A)**

1. Alejandra Costamagna (Universidad de Chile) "La rebelión de los hijos en *Formas de volver a casa*, de Alejandro Zambra".
2. Valery Rodríguez Cortés-Monroy (Universidad Alberto Hurtado) "Memoria: Tensión discursiva entre testimonio y autobiografía en *Calle Santa Fe*, de Carmen Castillo".



Mesa 9: **Develando violencias: lenguaje, realidad y ocupación (Sala B)**

1. Nathalie Artal Vergara (Universidad de Santiago de Chile): "Chilenización, homogenización y exilio: el conflicto peruano-chileno (1883-1929) en la memoria afrodescendiente de Arica".
2. Sebastián López Vergara (Pontificia Universidad Católica de Chile) "La Frontera de la violencia: Modernidad y ocupación como fracaso en *Colonos*".
3. Kenny Low Andrade (Becaria Conicyt, Universidad de Santiago de Chile): "El discurso científico del siglo XIX y su papel en el extermino de los pueblos originarios de la Tierra del Fuego".

Día 3
Viernes 16 de noviembre

10:00-11:30 **Mesa 10 (Sala A): Propuestas y relecturas teóricas**

1. Eduardo Vergara Torres (Universidad de Chile): "Por um 'novo' Machado de Assis: una controversia en la periferia del capitalismo".
2. María Angélica Franken (Universidad de Chile): "Testimonio y melodrama: movimientos de reflexividad histórica".

11:30-11:45 **Café**

11:45-13:15 **Conversatorio "Literatura chilena y crítica literaria hoy" (Sala A)**

Invitados: Dr. Luis Hachim (Universidad de Santiago de Chile); Dr. Naín Nómez (Universidad de Santiago de Chile) y Dr. Grínor Rojo (Universidad de Chile).
Presenta: Luis Velarde

13:15-14:30 **Receso almuerzo**

14:30-16:00 **Conversatorio "Dramaturgia chilena actual" (Sala B)**

Invitados: Luis Barrales, Ana Harcha.
Presenta: Carolina Lagos

16:00-16:15 **Café.**

16:15-17:45 **Mesa 11: Escritos (auto)biográficos bajo el lente literario (Sala A)**

1. Víctor Estivales Sánchez (Universidad de Santiago de Chile): "Influencias del pensamiento de Francisco de Vitoria en Fray Gil González de San Nicolás, defensor de los indios".
2. Roberto Garay Urrutia (Becario Conicyt, Universidad de Concepción): "Las perplejidades de una obra en construcción: Trayectos autoficcionales y metalepsis de autor en la narrativa de Alejandro Zambra".

Mesa 12: Violencia sistémica, lenguaje y realidad (Sala B)

1. Juvenal Romero Pérez (Universidad de Santiago de Chile): "Violencia sistémica y poéticas del margen en *Compro fierro* de Juan Carreño".
2. Christopher Uribe Maturana (pontificia Universidad Católica de Valparaíso) "*Danos hoy esa violencia de cada día*: Fronteras, idiomas y sentidos de la violencia en las obras de Yuri Herrera".
3. Patricia Lagos Chávez (Universidad Alberto Hurtado) "Discursos de poder y violencia en *Mañana, las ratas* de José B. Adolph".

17:45-18:15 **Ceremonia de Clausura de las Jornadas (Sala A)**

